

*Beiträge zur europäischen Gegenwart*

# NEUE DEUTSCHE HEFTE

BERTELSMANN

Inhalt u. a.:

**Abschied von Wilhelm Furtwängler** (Paul Fechter und Karla Höcker) • **Karl Eugen Gaß**, Aus einem Pisaner Tagebuch • **Werner Helwig**, Neugriechische Märchen • **Gustav Hillard**, Gerichtstag. Erzählung • **Hilde Herrmann**, Große deutsche Familien VII: Die Gurlitts • **Günther Steinbrinker**, Gedichte • **W. E. Süskind**, Die Haltung von Literatur und Kunst 1918–1945

HERAUSGEBER: PAUL FECHTER  
UND JOACHIM GÜNTHER

HEFT **10** JAN. 1955

Verlagsort: Gütersloh

*Am 15. Januar 1955 erscheint als Ergänzungsband zu Gerhart Hauptmann „Ausgewählte Werke“ in fünf Bänden*

# TILL EULENSPIEGEL

*Des großen Kampffliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume. – 439 Seiten. Leinen 16 DM. Vorzugspreis 14.40 DM für die Subskribenten der fünfbandigen Hauptmann-Ausgabe*

Das Epos vom Eulenspiegel ist ein grandioses „Gespinnst an Erkenntnis und Dichtung“.

Eine einzigartige, kühne Idee des alternden Gerhart Hauptmann: seine bittere Kritik der turbulenten Jahre nach 1918 einem Narrenmund anzuvertrauen. Till Eulenspiegel, ehemaliger Hauptmann und Kampfflieger, muß nun als Landstreicher und Gaukler mit dem Planwägelchen, begleitet von Dirne und Hund, die holprige Fahrt auf den Jahrmakkt des Lebens wagen: „Ich haudere, vom Schlachthof zum Gral sozusagen.“ Doch bald schon flüchtet dieser Eulenspiegel in jene Bereiche des Traumes, in denen die strengen Gesetze zwischen himmlischem und irdischem Reich aufgehoben sind. Till trägt „das Stigma schöpferischen Gesichts, obwohl er ein Narr ist“. So führt Gerhart Hauptmann seinen Eulenspiegel im barocken Spektakulum der achtzehn Abenteuer durch den Zaubergarten hellenischer Mythologie und das Gedankenlabyrinth christlicher Gnosis, durch antikes Grauen, bakchische Lust und himmlische Tröstung.

Doch immer wieder holt der Dichter in plötzlichen Kontrasten seinen Helden aus den Schründen des Erebus, aus den Gärten olympischer Götter und Halbgötter, aus mittelalterlichen Gespenstermessern und skurrilen Lügenmärchen in die armselige Wirklichkeit deutscher Nachkriegszeit zurück. Irgendwo im Sächsischen muß dann Till in Hunger und Armut sein durchaus derbes Possenspiel treiben, bis der einstige Kampfflieger, ähnlich Emanuel Quint, in den Bergen der Schweiz als Pilgrim seinen selbstgewählten Lebensausgang findet.

Für den großen epischen Stoff ist im Hexameter die würdig stilisierende Form gefunden, deren Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten der Dichter in sehr persönlicher Weise zu handhaben wußte.

„Die Bitterkeit ist im ‚Eulenspiegel‘ nicht Menschenhaß wie bei Swift, nicht lebenverneinend, vielleicht sogar lebenswollend. Sie ist irgendwie Glück und Klarheit!“

*Wilhelm von Scholz*

MAGNUS GARBE

*Tragödie. Textausgabe. 79 Seiten. 1.60 DM*

Zu haben in Ihrer Buchhandlung

C. B E R T E L S M A N N V E R L A G



# NEUE DEUTSCHE HEFTE

Beiträge zur europäischen Gegenwart

Herausgegeben

von Paul Fechter und Joachim Günther

*Januar 1955*

---

C. BERTELSMANN VERLAG

# NEUE DEUTSCHE HEFTE

*Herausgegeben von Paul Fechter und Joachim Günther*

HEFT 10—JANUAR 1955

Abschied von Wilhelm Furtwängler .....	723
Furtwängler dirigiert .....	723
Karla Höcker, Was gehen den Hörer die Bewegungen des Dirigenten an? .....	730
Gustav Hillard, Gerichtstag. Erzählung .....	733
Günther Steinbrinker, Gedichte .....	739
W. E. Süskind, Die Haltung von Literatur und Kunst 1918—1945 .....	743
Karl Eugen Gaß, Aus einem Pisaner Tagebuch .....	756
Werner Helwig, Der unvernichtbare Liebhaber. Neugriechisches Märchen .....	764
Ilse Molzahn, Schneekönigin. Gedicht .....	769
Hilde Herrmann, Große deutsche Familien VII. Die Gurlitts .....	770

## BLICK IN DIE ZEIT

Herbert Günther, Matisse, die „Sonne der Côte d'Azur“ .....	784
Ernst Wilhelm Eschmann, Architektur und Industriekunst Notizen zu einer Ausstellung .....	789
J. G., Chassidismus, Gnosis, Christentum .....	794
Helene Lahr, Aus der Werkstatt des Lyrikübersetzers .....	796

## SCHWARZES BRETT

Zwischenbilanzen des Buches .....	799
Notizen .....	800

Die „Neuen Deutschen Hefte“ erscheinen monatlich. Preis je Heft im Abonnement 3.— DM; einzeln 3,50 DM.  
Schriftleitung: Joachim Günther, Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto ist beizufügen. Unverlangt eingehende Bücher können nicht zurückgesandt werden. Umschlag S. Kortemeier. Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh. Gesamtherstellung Mohn & Co GmbH, Gütersloh.

Alle Rechte vorbehalten.

Eigentümer: Reinhard Mohn, Sigbert Mohn, Gerd Mohn, Gerhard Steinsiek und zwei Kommanditisten, alle in Gütersloh.

# Abschied von Wilhelm Furtwängler

Als die beiden nachstehenden, hier vereinten Versuche, der eines Rollenporträts von der bewegten Gestalt des Dirigenten aus und der Versuch eines ebenso bewegten Gesprächsbildes, niedergeschrieben und in den Satz gegeben wurden, stand der, dem sie galten, noch mitten unter den Lebenden. Keiner der beiden Autoren konnte ahnen, daß das Schicksal so rasch aus lebendigster Gegenwart Vergangenheit, Ende, Abschied machen würde. Infolgedessen steht in diesen beiden Berichten, was heute trauervolle Geschichte und Gewesensein ist, noch in den Formen da, in denen die beiden Verfasser sie dem lebenden, noch unmittelbar in der Gegenwart wirkenden Manne Furtwängler aus persönlicher Nähe zu ihm einst gewidmet haben. Wären sie, die Berichte, erst nach seinem Tode geschrieben worden, so trügen sie das trauervolle Gewirk des „Es war“, über dem man heute von ihm erzählen muß. Wir glauben aber im Sinne des Lesers zu handeln, wenn wir beiden Beiträgen ihre ursprüngliche Form lassen und damit noch einmal die unmittelbare Erinnerung, wenn auch nicht mehr die beglückende Gegenwart sowohl des Gestaltenden wie des erkennend Wissenden beschwören. Wir wagen den Versuch, ihn selbst noch einmal Geste und Wort bestimmen zu lassen und nicht die Autoren, die, als sie ihre Versuche fixierten, gern in dem Schatten des Geistes blieben, von dessen Unvergeßbarkeit als Wesen wie als Erscheinung sie hier beide einen Widerschein einzufangen bemüht waren.

PAUL FECHTER

## Furtwängler dirigiert

Das Orchester sitzt, hell vom Licht überstrahlt, leicht gegen das Parkett überhöht, wartend da – bis er von rechts (vom Publikum aus gesehen) hereinkommt. Man bemerkt ihn sofort: die große schlanke schwarze Gestalt im langen Frack, über dem der seltsam schwer in seinem Wesen zu erfassende Kopf merkwürdig für sich und innerlich bis zur Unbeweglichkeit beherrscht sitzt, wird sofort Zentrum der ganzen Menschengruppe da oben – ein wandernder, sich nach vorn zum Podium hin bewegender Mittelpunkt, auf den mit dem Moment des Auftretens zugleich die Menge des Orchesters, um die Begriffe von Clemens Münster zu gebrauchen, und die Masse des Publikums ausgerichtet sind.



Er steht dann ein paar Augenblicke, das Gesicht dem Orchester zugewandt, die Hacken zusammen, fast reglos wartend da. Die große schlanke Figur wirkt beinahe körperlos – der lange Frack verhüllt den Menschen mehr, als daß er ihn bekleidete. Der Körper hat bei ihm überhaupt oft etwas Geisterhaftes, das sich nur in konzentrierenden Momenten bald langsam, bald plötzlich belebt, strafft, stählt, beugt, hebt – um dann wieder sozusagen zu verebben, ins Unsichtbare, fast Unfühlbare abzusinken.

Die Gesamterscheinung Furtwänglers behält trotz dieser Gebundenheit von innen her etwas Grandseigneurales, eben von innen her souverän Beherrschtes. Immer wieder steigt in der Erinnerung das vielleicht stärkste Gegenstück zu seinem Bilde auf, das dieses Jahrhundert gebracht hat, der Anblick, den der Grazer Ernst von Schuch bot, wenn er in der alten Dresdner Oper dirigierte. Schuch war wesentlich kleiner als der in Berlin geborene Furtwängler: alles was an dem lang, groß und irgendwo zugleich schwer ist, war an Schuch mittelgroß, schmal, nervös, leicht. Der Kopf Furtwänglers mit dem lang nach oben ansteigenden Schädel und der runden Grenzlinie der kahlen Oberfläche dieses Schädels, die sich mit mattem Glanz aus dem Kranz der weißlich ergrauten Haare um Schläfen, Nacken und Hinterkopf hebt, den die großen sehr lebendig durchformten Ohren abschließen, der breite Nacken über dem schmalen weißen Kragenstreifen – alles das hatte in allem sein Gegenstück in dem Österreicher-Kopf des großen Dresdner Dirigenten. Schuchs Schädel war oben, wo sich die Haare seitlich breiteten, am breitesten; seine Schädeldecke stieg fast flach, nicht sich rundend, empor wie bei Furtwängler oder mehr noch bei dem Rheinländer Max von Schillings, der überhaupt als Erscheinung neben dem Gegenstück Schuch ein Seitenstück zu dem Phänomen Furtwängler war. Schuchs Kopf, beim Dirigieren von hinten gesehen, ging nach unten zu dem schmalen Nacken hin fast spitz zu: die Silhouette für die Perspektive von rückwärts weckte allein schon mit ihrer nervösen fast zeichnerisch vibrierenden Eleganz den Eindruck Österreich. Schuchs Erscheinung war immer nervös unmittelbares Sichauswirken: Furtwängler als Phänomen ist immer Konzentration bis zum visuellen Eindruck des völlig in sich Eingegangenen, der Zusammenfassung seiner Selbst bis zu einer nach außen fast unbeteiligt wirkenden Reglosigkeit des Äußeren. Man hat zuweilen das Gefühl, daß er eine Kraft der automatisch funktionierenden Selbstkonzentration besitzt, die allein schon ein visuelles Phänomen ist; vor allem, wenn er den Kopf etwas zur Seite, ins Profil dreht, ergibt sich diese Vorstellung. Das Licht fällt dann auf ihn so von oben, daß unter dem Muskel, der vom inneren Augenwinkel bis zu dem Gelenk geht, an dem der Kinnbacken ansetzt, ein langer diffuser Schatten liegt. Dieser Schatten wirkt fast wie eine Diagonale auf der Wange, vor allem, wenn er den Kopf einmal nach links herumwirft ins Profil, so daß das, von vorne gesehen, meist wie verschlossenen wirkende Gesicht sich auf einmal scharf, aktiv auftut, aus einem großen flächigen ein lineares angreifendes Gebilde – Ausdruck eines ganz ganz anderen, viel intensiver und wollender beteiligten Menschen wird.

Es dauert eine ganze Weile bis dieses Sichöffnen bei ihm Wirklichkeit werden darf. Der Dirigent Wilhelm Furtwängler hält sich auch noch, wenn er die Verwirklichung seiner Musik bereits begonnen hat, fest zusammen, so fest, daß man das Gefühl bekommt, sein abgewandtes unsichtbares Gesicht

sei unbeweglich wie in der Unterhaltung mit ihm bis zu dem Augenblick, in dem sich ein Kontakt ergibt und auf einmal vor allem in den Augen, die sich dann völlig verändern, größer, tiefer blau werden, das großartige Leben ausbrechen darf. Auch während des Dirigierens hat man sehr oft das Gefühl, daß er (er dirigierte das ganze Konzert auswendig) auf einen imaginären Mittelpunkt des Ganzen sieht, gar nicht auf die einzelnen Instrumente des Orchesters; vielleicht sucht er den eigenen zentralen Punkt seiner musikalischen Vorstellungen – und nicht nur den, sondern etwas wie den Kernpunkt seines Selbst, des eigenen Seins, der für ihn offenbar nur im bewußt konzentrierten Hinleben zu finden und zum fühlbar werdenden Zentrum nicht nur seiner Welt zu erheben ist.

Sein Dirigieren entwickelt sich gewissermaßen erst im Lauf des Spiels. Wenn er beginnt, steht er fast reglos da (am Anfang des Programms stand die Rosamunden-Ouvertüre), die Füße geschlossen; wenn er zur Seite blickt, hat das Gesicht fast etwas von einem dozierenden Mann, der so intensiv bei seiner Arbeit ist, daß sein Kopf zuweilen im Zustand des Sichlössens leise sich zu schütteln beginnt. Der Körper bewegt sich kaum, die Rechte (für mich auf meinem Platz in der vierten Reihe links meist durch seinen Oberkörper verdeckt), die Rechte gibt wesentlich Taktanweisungen und Einsätze, die Linke dagegen, die eigentlich beteiligte, macht zuweilen Bewegungen des Schöpfens, glättet dann wieder Wellen; die langen Finger flattern gelegentlich wie selber musikalische Figuren und Abläufe einzelner Instrumente, vor allem der Geigen, spielend mit – wie denn die leichte Grazie der Schubertschen Musik mehr und mehr auch den Körper des Dirigenten in ihren Bann zieht. Der Oberkörper beginnt sich ganz leicht zu wiegen, den Kopf schüttelt er mitlebend nach der linken Seite hinüber, selbst die Beine zucken zuweilen etwas mit; er drückt die Knie nach vorn heraus, sinkt etwas in sich zusammen, wird kleiner, bis er sich bei einer Steigerung von neuem emporhebt, jetzt etwas breitbeiniger dasteht, mit der linken Hand die Tonflut regiert, so sehr, daß man das Gefühl hat, diese Hand wird größer und größer. Die ganze große Figur des Mannes verliert das Statuarische; sie gerät leise in allen Gelenken in gelockerte Bewegungsansätze, fast Bewegungsstöße, als ob die Glieder jetzt ebenfalls von der Musik wenn auch in leichten Andeutungen, die immer wieder an dem Beherrschten der Haltung verebben, mit in Bewegung versetzt werden.

Als zweites Stück schließt sich unmittelbar, ohne daß Furtwängler das Podium verläßt, die Unvollendete an. Er steht breitbeinig da, scheint jetzt in die Musik auch bewegungsmäßig mehr und mehr einzugehen; es ist, als ob seine Arme jetzt zuweilen mehr Gelenke haben als nur das eine des Ellenbogens. Die linke Hand scheint wieder, etwa bei dem Herausheben des großen ersten Themas, zu vibrieren: er lebt über sie und ihre Gesten zu den einzelnen Instrumenten hin, als ob er mit dieser Hand mindestens ebenso wie mit den Augen seine Willensimpulse zu ihnen hinsieht – während die Augen manchmal wie gesagt ganz woanders zu sein scheinen, als wo jeweils das Entscheidende in der Musik vorgeht. Man hat vor der verhaltenen Gestalt des schwarzen Mannes da oben oft das Gefühl, als stände dort noch einmal die ganze großartig geistige Bürgerkultur des späten 19. Jahrhunderts und führte etwas von ihrer besten Vergangenheit und damit von ihrer eigenen Tragödie vor. Dies Gefühl stellt sich gleich zu Beginn mit dem großen Hauptthema ein:



er lebt es mit nervös bewegtem Kopf mit, zieht sich in sich zusammen, mit gebeugten Knien kleiner werdend, neigt sich leicht nach hinten über, dann wieder seitwärts nach links, so daß man das jetzt seltsam scharf wirkende Profil mit der Schattendiagonale quer über die linke Wange und dem weißen Haarkranz um den kahlen Oberschädel wie von einer harten Radierung umrissen erlebt. Zuweilen nickt er wie bejahend, wenn er einen scharfen Akzent aus dem Orchester hervorgeholt hat; die Linke greift dann immer wieder in die ihn umwogende Tonflut, dämpft flatternd da und dort, ballt sich dann und wann zur Faust, die er fester und fester zusammendrückt, als ob er die Musik, in deren Mitte er gewissermaßen als ihr Zentrum steht, noch einmal, sobald sie klingend bei ihm ankommt, mit dieser am meisten beteiligten Linken zu letzter persönlichster Wirkung konzentrierte, gleichsam „ausdrückte“.

Den ersten Satz nimmt er sehr tragisch, mit einer fast melancholischen Beteiligung: vor dem Beginn des zweiten Satzes steht er ein Weilchen reglos da, als warte er auf etwas; dann hebt er beide Hände, winkt wie von innen her rufend, den Anfang heraus, um zugleich mit flatternden Fingern der Linken – die zuweilen wirken, als wüchsen sie, würden in diesem Flattern länger und länger – das Klagende, Klingende da vor sich bald zu beruhigen, bald wie beschwörend heraus- und an sich heranzulocken. Manchmal schüttelt er, jetzt von sich aus, wie verneinend den Kopf; dann holt er bezaubernd und selbst bezaubert die Synkopenpassage heraus, deren Grazie er wie mit heimlichem vorsichtigem Selbstgenuß im Genuß des Glücks der Töne in ihrem spielenden, fast mutwilligen Reiz über sich ergehen läßt. Er ist zum erstenmal so sehr beteiligt, daß man diese Beteiligung nicht nur über die Musik, sondern bereits im Visuellen auffaßt: er winkt z. B. einmal mit einem Finger (der Linken) schnell zu den Geigen hinüber: die Rechte und der Stab, den sie hält, ein langes sehr dünnes Stäbchen, gibt noch wesentlich den Takt, kaum den Rhythmus. Großartig kommt wieder die synkopierte Begleitung – die zum Teil durch sein jetzt sehr regloses Stehen und Alles-Hinnehmen etwas ungeheuer Melancholisches bekommt. Er bekommt für Momente mit seinem Profil, das im wesentlichen wie eine immer noch im Werden begriffene Andeutung des vom Wesen, von der Substanz her als Form Gedachten wirkt, etwas ganz Junges wie die Musik Schuberts; sobald er dann aber den Schluß mit einer hinreißend großartigen Breite nach dem fast völlig bis zur Unhörbarkeit verschwebenden Pianissimo aufschwellen läßt, versinkt alles Junge in der Musik wie in seinem Bilde und man beginnt nach Umschreibungen zu suchen, die vom Wort aus wenigstens halbwegs der großartigen Wirkung der Musik nahekommen vermögen. Das Publikum jubelt am Schluß ohne Ende: er verneigt sich fast steif, wie ablehnend, und geht ab.

Der zweite Teil des Programms bringt die C-Dur-Sinfonie, die mit der „himmlischen Länge“. Furtwängler kommt wieder von rechts; seine Augen haben das Abwesende, was sie auch bei Gesprächen, vor allem zu deren Beginn, oft zu haben pflegen: zugleich aber denkt man zuweilen, daß die Musik bei ihm mindestens ebenso seine Hände, seine Finger tangiert, wie die Welt seines Sehens. Man ertappt sich dabei, daß man unwillkürlich immer etwas auf seinen Kontakt mit dem Elementaren wartet: aber das lebt sich bei ihm



wahrscheinlich entscheidend in den Bereichen des Inneren aus, setzt sich nicht in Sichtbarkeit um.

Seine Bewegungen sind zu Beginn ganz langsam, bleiben auch zunächst so, wenn das Orchester zuerst fortissimo ausbricht. Er hält jetzt gelegentlich die linke Hand nach oben offen hin, als wolle er etwas auffangen; dann wieder beugt er sich, wie schon oft, nach links zu den Geigen und lebt zugleich mit dem Kopf im Profil den inneren Rhythmus des musikalischen Vorgangs in leichten, fast vorsichtigen Bewegungen mit. Schließlich kommt der Moment, in dem er die Linke zum erstenmal bis über den Kopf erhebt und so mit ihr Akzente und Nuancen herauszulocken anfängt. Damit aber beginnt auch – bei dem Marschteil – für die Rechte ein neues. Der Taktstock, den sie hält, beginnt jetzt fast vibrierend zu zittern wie eine Wünschelrute, nur daß er nicht Gewünschtes lediglich anzeigt, sondern, als eine aktive Rute, heraufbeschwört. Langsam beruhigt der Stab sich wieder, wird von neuem Instrument und Hilfsmittel des Rhythmus; dafür durchlaufen jetzt den linken Arm merkwürdig wechselnde Spannungen, bis Furtwängler schließlich die Hand für Augenblicke wie völlig unbeteiligt herabhängen läßt. An dieser Stelle glaubt man zu sehen, daß er nicht nur mit den Händen und den Armen, sondern ebenso mit dem Kopf dirigiert, und zwar ständig wieder mit einer ungeheuren Konzentration der eigenen Energie – als ob das Verhaltene, das ständig um ihn ist, im Kern etwas wie letzte Substanzzusammenfassung ist um ihrer Auswirkung im Werke willen.

Den Anfang des zweiten Satzes, des *Andante con moto*, nimmt er wieder fast reglos, bewegungslos. Er läßt die Musik, fast ohne daß er sich rührt, in sich ablaufen – bis zu dem ersten harten Akzent. Die linke Hand offenbart in ihren Gesten hier noch mehr als bisher und in ihrer zuweilen beinahe unwahrscheinlichen Eleganz im Visuellen etwas von Furtwänglers Bedürfnis nach Schönheit und von seinem Mut zu ihr, selbst *gegen* die Zeit (die noch heute auch in der Musik gegen den Eros als den Hüter des Schönen ist); sie zeigt zugleich etwas von jenem substantiellen Grundbedürfnis, das unterirdisch in diesem großen merkwürdig in sich beschlossenen Erben des Namens Furtwängler zu leben scheint. Man möchte die Bewegungen dieser linken Hand einmal kinematographisch aufnehmen, weil in ihr etwas von dem innersten Wesen dieses zuletzt einsamen Musizierers Sichtbarkeit und Erscheinung wird: man erlebt in ihren Gesten Furtwänglers Musizieren als einen Vorgang aus einer Welt, in der bereits nicht mehr Schopenhauers und Wagners Deutung der Musik vorherrschend ist. Er holt nicht den Willen heraus, der in der Musik sich direkt, unverhüllt und unmittelbar darstellt: er schaltet vielmehr im Dirigieren wieder die Idee ein (die Schopenhauer ausschaltet), und zwar wiederum die Idee des Schönen. Er steht im Dirigieren zuweilen da, als ob er mit der sich unter seinen Händen verwirklichenden Musik warte, daß etwas von dieser Idee auch für ihn Wirklichkeit im Bleibenden über das nur Momentane hinaus werde. Vielleicht ist das Verschlissene und scheinbar Abgewandte seines Gesichts, seiner Augen ebenfalls ein latentes Warten auf diese Verwirklichung des Letzten, Unverhüllten, eine Reglosigkeit schärfsten innersten Aufmerkens, die noch hinter Bewegungen und in bewegtesten Momenten das Bestimmende bleibt.

In diesem zweiten Satz bekommt der Dirigentenstab für Momente wieder

das zuckende Leben einer Wünschelrute, obwohl das Ganze nicht erst mit der Melancholie der Hörner fast Trauermarsch wird – er legt ihn von vornherein so an, wozu dann sein Gesicht ebenso großartig paßt, wie das Wechselspiel der Linken zwischen geballter Faust und sich leicht und fast willenlos öffnenden Fingern. Am Schluß des Satzes hält er diese linke Hand noch lange halb hoch in der Schwebelage, schließt das Andante gewissermaßen stumm, lautlos, mit einer langen „ganzen“ Pause ab, die für ihn zu dem Stück dazugehört. Worauf er sein Taschentuch zieht und sich ganz natürlich im Nacken den Schweiß abwischt.

Beim Beginn des dritten Satzes, des Scherzos, steht er wieder reglos, in höchster Konzentration und so ernst da, daß er geradezu in sich abgeschlossen wirkt, auch da, wo er ganz leicht ist, oder ganz leicht zu sein scheint. Er hat sich, darin Schuch verwandt, jeden Augenblick in der Hand: nur der Taktstock vibriert zuweilen leise, und der linke Arm schlägt von unten halb nach oben, als ob er Tonbälle in die Höhe würfe. Von diesen Gesten aus ahnt man die Intensität der Selbstkonzentration, die er in die Verwirklichung dieser Musik investiert hat, auch wenn der Taktstock zuweilen fast gespenstisch blitzschnell, wieder das Wort Wünschelrute heraufbeschwörend, dahinfährt.

Beim Trio holt Furtwängler das Volksmäßige heraus und läßt es sich in der Bildung spiegelnd brechen. Die sensuellen Möglichkeiten des Klangs scheinen ihn kaum zu berühren, höchstens in der Wirkung auf das Tempo. Wenn dann aber die Wiederholung des ersten Teils einsetzt, vibriert der Taktstock noch stärker als zu Beginn, und jetzt wird für Momente das ganze große Gesicht des Mannes visionär, als sei in solchen Augenblicken hier ein Winckelmann der klassischen Musikantike am Werk. Man erlebt ihn noch einmal ganz stark als den vom Erbe der Väter getragenen Exponenten der großartigen versinkenden Bildungswelt einer im schönsten Sinn humanistischen Zeit, die in Furtwängler ihren letzten großen Interpreten besitzt, von dem man noch einmal erfahren kann, was diese Welt eigentlich war und bedeutete.

Den vierten Satz schließt er ganz schnell an den vorhergehenden an und wird nun, sich oft ins Profil wendend, gespannteste Bewegungssilhouette. Das Bild, das sich jetzt da oben bietet, bekommt etwas von einem der Musikporträts von E. T. A. Hoffmann, namentlich, wenn Furtwängler in dem rasenden Tempo, das er für diesen Satz anschlägt, einmal wie von einem der eigenen, selbst gegebenen Musikakzente getroffen zusammenzuckt. Er ist hier ganz Spannung, konzentrierteste Energie: die Linke stößt zuweilen ganz hoch nach oben – das Tänzerische der Musik wird völlig nach innen zurückgezogen. Was er gibt, ist im Grunde Vorbild eines ganz diskreten Dirigierens: er bittet mit der Hand, mit den Augen, mit dem geschüttelten Kopf, bei dessen Bewegungen man sich höchstens unwillkürlich wieder fragt: was schüttelt ihn? Ist es ein innerer Spannungsvorgang im Gesamtkörper, ist es eine unwillkürliche Auswirkung eines nervösen Prozesses, ist es ein Sichtbarwerden eines halb unbewußten Sichnöchtnichtbegnügens mit dem Erreichten? Es gibt wahrscheinlich sogar noch mehr Interpretationen: er müßte, soweit er dazu bereit wäre, einmal selbst berichten, wie sich beim Dirigieren bei ihm Oberwelt und Unterwelt, Trance und Kontrolle in die Herrschaft teilen. Allein vom Visuellen her ist der Bewußtheitsanteil kaum festzustellen. Er beschwört zum



Exempel die Bläser zu immer stärkeren Steigerungen; dann wieder ist es, als rühre er mit der Linken genießerisch in der sich beruhigenden Flut der Töne, wobei er immer auf etwas vor sich hin zu starren scheint, wie auf den zentralen Punkt seiner eigenen Vorstellung. Freunde von ihm behaupten, er sähe jeweils zu dem im Moment fällig werdenden Instrument hin: für das Bild, das er als Dirigent den Hörern bietet, überzeugt das nicht, auch wenn er wirklich eidetisch bestimmt oder unterstützt ist. Der akustische Eidetiker, der da dirigiert, könnte zum Exempel für sich und in sich seine Vorstellung von der wirklichen, der zutreffenden Realisierung der jeweils zu spielenden Musik ebenfalls vernehmbar hören – so daß das leichte Schütteln des Kopfes dann auch deutbar wäre als ein unwillkürliches nun doch verneinendes Abweisen der Qualität der im Realen erreichten musikalischen Verwirklichung, die mit der eidetisch vernommenen und als möglich festgestellten immer noch durch ein vielfaches von Graden getrennt ist. Darüber könnte aber, wie gesagt, nur Furtwängler selbst Aufschluß und Auskunft geben.

Höhepunkt, auch visueller Höhepunkt seiner Leistung wird der Schlußteil des letzten Satzes mit der Wendung ins Heroische, das diese Sinfonie in Furtwänglers Interpretation neben die Eroica treten läßt. Die Minuten, in denen er dieses Heroische heraufholt, werden auch für ihn die Momente, die ihn selbst am meisten verwirklichen. Er duckt sich unwillkürlich zusammen; man sieht, wie er innerlich etwas beschwört, bündigt, zusammenfaßt, als ob er wüßte, daß er bei aller Haltung jetzt ständig heimlich zum Rasen geneigt ist. Er holt aus dem Orchester tolle Klangreize heraus, Farben, die man bei früheren Aufführungen nie erlebt hat, sensuelle Wirkungen ganz unmittelbarer Art. Im Gegeneinander von Holzbläsern und Celli bekommt das Werk völlig neue Züge, die ihn selbst ebenfalls zu faszinieren scheinen: man spürt, wie ihn die Musik selber bezwingt, ihn weiter mitreißt als er sie. Es sind nur Augenblicke; es sind aber diejenigen, in denen er sich wohl ohne Kontrolle der Bewußtheit am meisten einzusetzen vermag, in denen das Akademische, das man ihm oft vorgeworfen hat, von ihm abfällt, Sein, Substanz, letzte Wirklichkeit im Akustischen und weit darüber hinaus wird.

Man erlebt das am stärksten vor dem Schluß des Satzes. Er hat sich wieder ganz gefangen, spielt jetzt mit der linken Hand, man möchte sagen, wie genießend, im linden Wasser der Töne: der Rücken, bildhaft oft die bewegungsloseste Partie der ganzen Gestalt, spannt sich wie bei den vorhergegangenen Sätzen nur ganz selten: das Leben ist wieder an die Schultern, die Arme, die Hände gebunden. Den ganzen Körper bringt er nur sehr selten von der Musik aus an die Bereiche des Elementaren heran, obwohl man zuweilen denkt, er scheine es eigentlich zu suchen. Nur beim Schluß des letzten Satzes gerät er einmal in seinen Bann: da bekommt er selber als Erscheinung für Augenblicke etwas Wildes, heroisch Großartiges, der ganze Körper wird für Momente Substanz, der Taktstock flattert wie rasend, vom letzten Leben gepackt und erfüllt, bis der Mann Furtwängler dann mit einem letzten großartigen mitreißenden Aufschwung seine C-Dur-Sinfonie von Schubert abschließt, worauf nach kurzem lautlosem Schweigen das Publikum Beifall und Dank zu toben beginnt.

## Was gehen den Hörer die Bewegungen des Dirigenten an?

Man kann die Hörer der meisten großen Konzerte ziemlich eindeutig in zwei Gruppen einteilen: in solche, die gekommen sind, um ausschließlich zu hören, und solche, die mit der akustischen Aufnahme des Kunstwerkes zugleich die optische zu verbinden suchen; die den Ablauf der Musik nicht nur ihrem geistigen Gehalt nach erleben, sondern Musik gewissermaßen mit allen Sinnen aufzunehmen suchen, so daß die Erscheinung des Musizierenden, die Wellen der Intensität und Erregtheit, die von ihm ausstrahlen, von ihnen gleich empfindlichen Membranen aufgenommen und registriert werden.

Es ist klar, daß gerade diese Hörer den größten Wert auf die Sichtbarkeit des Dirigenten legen müssen; sie brauchen gewissermaßen den Umweg über das Persönliche, um ins Überpersönliche vorstoßen zu können – eine Haltung, die oft bekämpft und viel belächelt, immer aber von neuem diskutiert wird. Es ist seltsam, daß man zu dieser stets aktuellen Frage noch niemals denjenigen um seine Ansicht gebeten hat, den sie doch eigentlich am nächsten angeht: den Dirigenten. Zumal wenn, wie in der Kunst Wilhelm Furtwänglers, das optische Bild, vom Hörer aus betrachtet, eine nicht unwesentliche Rolle spielt.

Furtwängler beantwortet die Frage: wieweit gehen den Hörer die Bewegungen des Dirigenten überhaupt an, soll er sie beachten oder soll er seine Aufmerksamkeit einzig und allein auf den durch das Ohr erfaßbaren Gehalt des musikalischen Werkes richten? – mit folgenden Ausführungen:

„Die Pose galt, speziell beim Dirigenten, schon immer nicht nur als erwünscht, sondern geradezu als ein unumgängliches Inventarstück seines Handwerks. Es ist deshalb kein Wunder, daß die Berichte über Dirigenten, namentlich unserer Tage, nicht selten von Bildern begleitet sind, die im unbefangenen Beschauer den Eindruck erwecken müssen, als habe man es hier mit einer Art Schlangenbändiger oder Hypnotiseur zu tun; ausladende Handbewegungen, wildes Augenrollen, schwärmerisch verzückte Blicke usw. – Man wird mir, der ich ein Mitbetroffener bin, nicht verdenken, wenn ich auf die Gefahr hinweise, die eine solche Einstellung mit sich bringt. –

Zunächst muß gesagt werden: die Bewegungen des Dirigenten sind an das *Orchester* gerichtet und für das Orchester bestimmt. Es sind Zweckbewegungen. Ob sie richtig und gut sind, zeigt sich nicht darin, wie sie auf den Betrachter wirken, sondern wie das Orchester unter ihrem Einfluß klingt. Daß sie darüber hinaus mehr oder weniger gut aussehen können, ist richtig; die Wissenschaft hat oft genug feststellen können, daß die biologisch zweckmäßigsten Bewegungen meistens auch ästhetisch die schönsten sind. Ein gut laufendes Pferd, ein richtig arbeitender Reiter oder Skiläufer sehen auch eo ipso gut aus, obwohl – oder gerade weil – ihre Bewegungen ausschließlich Zweckbewegungen sind. Die Bewegungen des Dirigenten nun haben ihren Anteil am Aufbau des rhythmisch-musikalischen Geschehens; gerade *weil* sie sich ausschließlich an das Orchester richten, der Verdeutlichung der Musik dem Apparat gegenüber dienen, vermögen sie auch dem Publikum etwas zu



sagen. Und gerade *weil sie nicht für den Hörer bestimmt sind, erhalten sie für diesen eine tiefere Bedeutung!*“

Nach kurzem Überlegen fährt Furtwängler fort: „Natürlich ist die Gefahr groß, daß sich der Künstler seiner eigenartigen Situation vor dem Publikum allzusehr bewußt wird, daß sich diese Bewußtheit auf seine Bewegungen auswirkt; daß mit einem Wort seine Beziehung zum Publikum stärker wird als diejenige zum Kunstwerk, um dessentwillen er eigentlich da ist!“

„Muß das so sein? Müssen die Beziehungen zum ‚Publikum‘ für die Kunst immer und unter allen Umständen eine Einengung bedeuten? Haben nicht Bach, Haydn, Mozart usw. innerhalb ihrer ‚Gesellschaft‘ gewirkt? Jeder, der den Künstlerberuf erwählt, weiß, daß er gewissermaßen die Verbindung zwischen einer zeitlich-vergänglichen Welt und dem im Überzeitlichen verankerten Werk darstellt; sollten sich die Anforderungen beider, ohne die jede wirkliche Kunst undenkbar wäre, nicht vereinen lassen?“

„Nein“, sagt Furtwängler mit Entschiedenheit. „Es ist in der Kunst nicht möglich zweien Herren zu dienen. Die Darstellung des Kunstwerkes ist eine Aufgabe, die den Künstler so sehr in Anspruch nimmt, daß alle anderen Rücksichten daneben verschwinden müssen. Was bedeutet etwa die Forderung des Publikums nach ‚gutem Aussehen‘ des Dirigenten im üblichen Sinn gegenüber der elementaren, aufwühlenden Forderung des echten Kunstwerks? Ist es doch gerade dessen Eigenart, alles was echte ‚Konvention‘ heißt, von innen her zu verneinen!“

Furtwängler kommt auf die Ursachen zu sprechen, die den Künstler in Versuchung führen können, mehr an das Publikum als an das Werk zu denken: „Die Gefahr ist gerade beim Dirigenten groß“, führt er aus. „Während bei anderen Künsten ein gewisses Maß leicht nachprüfbarer technischen Könnens Voraussetzung ist, entzieht sich die Beurteilung des Könnens beim Dirigenten nicht nur dem breiten Publikum, sondern häufig sogar gewiegten Fachleuten. Um so größer sind seine Möglichkeiten, auf dem Umweg über die theatralische Pose mit den Hörern in Kontakt zu treten – auf Kosten des Kunstwerkes. Einer Welt vorgetäuschter, verlogener Gefühle, der Phrase, der Schauspielerei im übelsten Sinne ist da Tür und Tor geöffnet. Für die Öffentlichkeit ist nichts schwerer, als einen Dirigenten richtig zu beurteilen, und es nimmt nicht wunder, daß auf keinem Gebiet eine so sinnlose Überschätzung – zuweilen allerdings auch Unterschätzung – herrscht! Männer, zumal Komponisten, wie Verdi, Pfitzner, Strauß, haben sich deshalb – gewiß mit Recht – immer wieder gegen das Dirigenten-Starunwesen gewandt.“

„Es gibt aber auch noch eine andere Art für den Dirigenten, dem Publikum entgegenzukommen, der Phrase, dem Schein zu dienen: das Sichbeugen nämlich unter einen von außen, aus Modebegriffen herstammenden inhaltslosen ‚Schönheits-Kodex‘. Die Ursache ist beide Male die gleiche: die Tatsache, daß der Künstler vor dem Publikum steht, sich vor ihm produziert, bestimmt sein Fühlen und Tun entscheidender als das Werk, das er zu verwirklichen hat. *Der Dienst am Publikum ist größer als der Dienst am Kunstwerk.* Dem Drum und Dran, dem Vorher und Nachher, dem Nebenbei und Außerdem wird übermäßige Wichtigkeit beigemessen. Der eine bemüht sich, zu dokumentieren, daß das Orchester ohne ihn keinen Einsatz, keinen Takt richtig bringen kann; der andere markiert Überlegenheit und Nonchalance.

Der eine geht mit festen Schritten, jeder Zoll ein Herrscher, aufs Podium und beginnt, ehe man noch Notiz davon genommen hat, daß er überhaupt da ist. Der andere bleibt in Versenkung minutenlang regungslos stehen, ehe er den Taktstock hebt – und dies womöglich nicht nur vor, sondern auch nach den Darbietungen. Der Psychologe, der dies durchschaut, zieht seine Schlüsse „auf den, der es nötig hat“; das arglose Publikum fällt darauf herein!

Dazu kommt noch ein Besonderes, und dies ist es vielleicht, das gerade den Dirigentenberuf in den Augen Rechtschaffener diskreditiert: der Dirigent steht da, vor sich einen vielköpfigen Apparat, der seinem leisesten Wink gehorchen muß: das Verhältnis Herrscher–Gehorchender, das schon an sich die Menschheit seit je berührt und beschäftigt hat, wird gleichsam an einem Schulfall vor aller Augen dargestellt. Aus dieser Situation allein schon resultiert ein Großteil der eigentümlichen Faszination, die dieser Beruf erfahrungsgemäß auf die ihn Ausübenden ebenso wie auf die Hörer ausstrahlt. Denn in jedem Publikum stecken Ur-Instinkte des Machtwillens und des Macht-Erleidens, und wir kennen genug Fälle, in denen allein die Vorstellung, einen „rücksichtslosen Herrenmenschen“ vor sich zu haben, den Erfolg eines Dirigenten verbürgte. Es ist kein Zufall, daß in der Geschichte der Musik der Dirigent ein letztes Kapitel, Ausdruck einer End-Epoche darstellt! Je natürlicher – kunsterfüllter eine Zeit ist, eine desto geringere Rolle spielt für sie das Sensationsproblem Herrscher–Gehorchende. Es hat mit Kunst nichts zu tun, ist seinem innersten Wesen nach kunstfeindlich, entstammt ausschließlich *dieser* Welt, während wirkliche Kunst immer in irgendeiner Weise von *jener* Welt ist. Es entstammt der Welt der Macht, während die Kunst in der Welt der Liebe zu Hause ist. Wobei noch hinzuzufügen ist, daß ein Herrenmenschentum coram publico noch lange kein wirkliches zu sein braucht; je wirklicher es ist, desto weniger hat es nötig, sich zur Schau zu stellen. – Man redet heute so oft vom „Dienst am Kunstwerk“. Der Dirigent als „Herrscher“ aber bedeutet „Personenkult“ reinsten Wassers, nicht Dienst am Werk.“

„Wenn man Ihre Ausführungen hört“, sage ich darauf, „so drängt sich einem unwillkürlich die Frage auf: Warum sind Sie eigentlich Dirigent geworden, wenn Sie die negative Seite dieses Berufes mit solcher Schärfe sehen?“

Furtwängler antwortet abschließend: „Vielleicht gerade darum! Denn diese meine Einstellung ändert nichts an der Tatsache, daß der wirkliche Dirigent heute so notwendig ist wie je. Die Bedeutung des reinen, aufrichtigen, der Kunst ausschließlich zugewendeten Künstlers wird dadurch, daß man beweist, wie selten er ist und wie vielen Gefahren er auf seinem Wege ausgesetzt ist, nicht geringer, sondern nur größer!“



## Gerichtstag

„Heute früh haben wir alle Mörder, Diebe und Hehler vorführen lassen und sie alle gefragt . . . Doch wollt' ich, daß ein lang' Gespräch mit dem Herzog für Sie aufgeschrieben wäre, bei Veranlassung der Delinquenten, über den Wert und Unwert menschlicher Taten.“  
Goethe an Frau v. Stein. Ilmenau. 9. 9. 1780.

Seit acht Uhr früh dauerten die Vernehmungen. Auf dem niedrigen kleinen Saale lastete ein brütender und feuchtender Druck. Die Luft roch nach der Ausdünstung der geängstigten Delinquenten und dem frisch gewaschenen Lederzeug der martialisch montierten Amtsdieners, welche in ihre neuen Uniformen wie in Bandagen eingezwängt mit dem Schläfe kämpften.

Der Herzog saß rittlings auf der breiten Armlehne eines Altväterstuhles und schlug in ärgerlichem Spiel mit der Reitpeitsche gegen seine hohen Stiefel. Mit einer brüsken Bewegung, welche das Verhör des jungen Bauernburschen jäh abbrach, warf er sich herum, um in Goethes Auge zu blicken, das mit kurzem Wink dem seinen antwortete. Dann erhob er sich rasch und durchmaß mit straffen, knappen Schritten, welche auf dem reinlich geölten Fußboden die Spur seiner Sohlen ließen, mehrmals die Stube, ehe er dem Amtmann ein verdrießliches Zeichen gab, daß die Vernehmung beendet und der Bursche abzuführen sei.

Sobald sich die Tür wieder geschlossen hatte, trat er nah auf Goethe zu und, indem er leise mit dem Griff seiner Reitpeitsche an dessen goldverbrämte Rockbrust klopfte, fragte er leicht unwirsch:

„Ist der Bursche nun ein Mörder oder ein Irrsinniger?“ Der Geheimrat Goethe stand noch in sich selbst versunken, wie er die ganze Zeit über gestanden, vor dem halb geöffneten breiten Fenster, durch das ein grunelnder Geruch von den Tannen in die stickige Luft des Saales schlug. Mit zurückgenommenen Schultern hielt er die Hände auf dem Rücken und blickte, den Kopf ein wenig zur Seite geneigt, aus dunkelglänzenden Augen wie in eine tiefgefaßte Ferne, als ob er nicht recht gehört hätte, so daß der Herzog ungeduldig weiterpolterte:

„Warum klagt ein Mensch sich selbst an, den niemand sonst anklagt?“

Wie aus einem Halbtraum gescheucht, erwachte Goethes Gesicht und wandte sich schräg ab dem Herzog zu, so daß man bemerken konnte, wie die Nase ein wenig schief von der hohen klaren Stirn absetzte:

„Der Alltag kommt einem im Leben mit den unerwartetsten und sonderbarsten Dingen, er ist nicht so einfältig, immer im Gleise zu gehen“, sagte er mit einer überaus angenehmen und sonoren Stimme.

Und nachdem der Herzog auf dem altväterischen Stuhle sich niedergelassen und eine kurze Meerschampfeife hervorgeholt hatte, die er umständlich zu stopfen begann, fuhr Goethe in dem gleichen klangtiefen Tone fort:

„Wir sind in eine alte und einfache Fabel versetzt, die aber aufs wunderlichste und bedeutendste ausgeht. Ein Bauer mit einem ansehnlichen Hofe, dessen Frau nach kurzer Ehe mit dem Tode abgegangen ist, lebt allein mit dem

einziges Kinde, das sie ihm hinterlassen. Er ist ein gutartiger und sinnlicher Mensch, der es mit den Weibern hält und bald auf eine wenig löbliche Weise des häuslichen Lebens sich entwöhnt, so daß der Knabe, auf sich selbst gewiesen und gestellt, zu einem stillen, etwas träumerischen, aber freundlichen Jünglinge einsam heranwächst.

Da kommt eines Tages eine neue, junge Magd ins Haus. Sie ist ein stattliches, wohlgebildetes Frauenzimmer. Unter der unscheinbaren Arbeitstracht blüht ein fester schlanker Leib, und das hübsche Gesicht wird durch die Heiterkeit der frischen Wangen, durch die heißen Augen und verlangend vorgeschobenen Lippen aufs anziehendste belebt. Ihre Munterkeit erfüllt alles mit Wärme und Bewegung, ihre tüchtige und redliche Frauenart weiß alles so schicklich und zierlich zu richten, daß das verödete Heim wieder nach kurzer Zeit ein häusliches und bequemes Ansehen gewinnt und bald ein Tag dem andern freundlich die Hand bietet. Durch ihre gute Aufführung und die Annehmlichkeit ihres Wesens verschafft sie sich rasch das Vertrauen und dann die Neigung des Vaters, der seinen Anteil immer deutlicher an den Tag legt, als sie seinem Wunsche, ihm gefällig zu sein, Entgegenkommen zeigt. Dem Sohne hingegen, dessen Phantasie bisher leer und dessen Herz hungrig, schwellen neue Gefühle und unbekannte Hoffnungen die Seele. Zum ersten Male in seinem Leben ist jemand für ihn sorgsam und liebevoll, spürt er Wohl und Wärme des Häuslichen und lebt er wie unter einer unschuldigen Verzauberung dahin. Doch nach einigen Monaten erweitern sich seine Empfindungen, sprengen den kindlichen Zauberkreis und bald umwerben sie die artige Dirne mit allen Zeichen einer ersten linkischen und schüchternen Jugendliebe, der gegenüber sie nicht ganz unempfindlich bleibt, ohne etwas Besonderes zu seiner Ermutigung zu tun. Und während sie schon dem vollbürtigen Manne angehört, erhält sie aus einem seltsamen Gemisch von Mitleid, Neigung und ein wenig Falschheit den Jüngling in einer ungewissen Erwartung, die seinen lieb-erwünschten Gefühlen weiter Raum und Wachstum läßt. So leben der Sohn in seliger Hoffnung auf Gewährung, der Vater im jungen Glück des Besitzes lange Zeit ohne Argwohn selbender dahin, ohne zu bemerken, daß sie in der gefährlichsten Verstrickung verfangen sind.“

Goethe hatte wohlgeordnet und geistvoll belebt mit einem schwachen Anklingen des Frankfurter Dialektes gesprochen, den er unter leichtem Verschlucken der Endkonsonanten klar artikulierte. Nun machte er eine kleine Pause und wechselte die Stellung, indem er die linke Hand in die Tasche und die rechte in das goldverbrämte Wams seines braunen Reitkleides steckte, während der Herzog schweigend seine Meerschampfeife beiseite legte, um den Erzähler nicht durch den Tabaksdampf zu belästigen, worauf Goethe gleichermaßen fortfuhr:

„Kleine Zufälligkeiten lassen den Sohn zuerst aufmerken. Der Tonfall eines Wortes, die Ungewöhnlichkeit einer Gebärde, die Seltsamkeit eines Blickes. Er wehrt sich mit aller Kraft gegen den Andrang eines entsetzlichen Verdachtes, aber die einmal aufgegangenen Augen wollen sich nicht mehr schließen. Bald treffen sie tödliche Feststellungen. Verwirrung, Qual und Marter stürzen in seine Seele. Der Schauplatz seiner Glückseligkeit wandelt sich zur Hölle. Ein nicht zu bändigendes Verhängnis reißt in seinem Blute.



Und er beginnt, sich mit besorglichen und befremdlichen Anstalten abzugeben.

Eines Tages treibt ihn eine peinigende Unruhe vor der Zeit vom Felde nach Hause. Verstört und verzweifelt durchstürmt er alle Zimmer und findet schließlich den Vater in der Kammer der Magd.

In *einem* Augenblicke bricht alles zusammen, auf das er sein junges Leben niedergelegt hatte, Vertrauen, Ehre, Hoffnung und Stand. Ihm verschwimmt und versinkt alle Wirklichkeit, das ganze Leben stürzt in ein einziges überwältigendes Gefühl, in einen einzigen wütenden, besinnungslosen Schmerz. Wie ein rasendes Tier reißt er die Dirne an sich. Seine starken, gefährlichen Hände, die streicheln und lieblosen wollten, umklammern hart und grausam ihren Hals, drücken fest und fester das zarte und begehrte Fleisch, bis sie fühlen, wie unter ihrem Griffe das Mädchen zuckt, schüttelt, röchelt und in schrecklichen Verkrampfungen verendet.“

Goethes Stimme hatte sich baritonal eingedunkelt, jetzt hielt sie einen Augenblick inne, so daß die letzten Worte wie ein trauriges Zittern von den kriseligen Mauern des leeren Saales zurückschwangen, um wieder bewegter fortzufahren:

„Die Raserei fällt wie eine Maske von ihm ab. Die Rache ist wie ausgelöscht. Mit allen Schauern ergreift ihn das Entsetzen der Tat. Überall folgt ihm leibhaft das entsetzliche Bild der gemordeten Dirne, von Würgmalen besudelt, von der Gewalt verrenkt und verscheußlicht, der Verwesung hingeworfen durch die Tat seiner Hände. Von den Erinnyen gehetzt, flieht er zu dem Gericht der Menschen. Er klagt sich des Mordes an, er schreit seine Tat den Richtern ins Gesicht, auf daß sie ihn schuldig sprechen.“

„Schuldig für eine Tat, die er offenbar nicht begangen“, unterbrach’ der Herzog, als ob er schon zu lange auf das Stichwort gewartet hätte. „Der Vater leugnet, die Zeugen strafen ihn Lügen. Sie haben das Mädchen an demselben Abend aus dem Dorfe laufen sehen. Du magst für dich ein Drama oder eine Novelle daraus machen. Wir haben hier nicht darüber zu befinden, was daraus hätte werden können, sondern darüber zu richten, was wirklich daraus geworden ist.“

„Aber was der Bursche sagt“, erwiderte Goethe bestimmt, „ist wahrer als die arme Wirklichkeit.“

Der Herzog seufzte: „Ach, du bist ein närrischer Kerl.“

„Gibt es nicht Erlebnisse, von denen wir glauben, wir haben sie geträumt, und Träume, von denen wir glauben, wir haben sie erlebt?“

„Was muß ich hören?“ Der Herzog schlug vergnügt mit der Reitpeitsche an seine Absätze. „Für wen war denn immer das Traumreich wie ein falscher Lostopf, wo unzählige Nieten und höchst kleine Gewinnstchen untereinander gemischt sind? Wer wollte denn immer gewissen Personen die verwünschte Aufmerksamkeit auf ihre Träume wegnehmen?“

Über Goethes gebräuntes, muskulöses Gesicht flog eine leichte Röte: „Und doch können sich Zustände der Wirklichkeit wie Wachen und Traum zueinander verhalten. Was im Unmittelbaren unmöglich ist, wird in einem Höheren möglich. Der Wachtraum des Burschen trägt alle echten Merkmale des Erlebten und Wirklichen.“

„Des Wirklichen?“ rief der Herzog, „des Truges, der Täuschung eines armen kranken Gehirns!“

„Gewiß“, fuhr Goethe unbeirrt fort, „nicht die Merkmale einer Wirklichkeit, die man sehen und riechen, zählen und messen kann. Aus dem Burschen spricht eine andere Wirklichkeit.“

„Eine durch Leidenschaft und Eifersucht irre Phantasie“, beharrte der Herzog.

„Ein Mensch, der leibhaft sieht und erlebt, was er sich vorstellt, ist freilich wahnsinnig. Er hat sich abgelöst und losgelöst von der Wirklichkeit der andern und existiert in seiner eignen Wirklichkeit, unschaubar und unbetretbar für die andern.“

Mit einer saloppen Gebärde wehrte der Herzog ab: „Mirakel über Mirakel! Du nimmst die Partei der Wahnsinnigen wie vorhin die der Traumdeuter und bist doch nicht zu bewegen, einen Fuß in ein Irrenhaus zu setzen.“

„Warum soll ich mir die ansehen, die man eingesperrt hat? Ich bleibe bei dem, den man einsperren will. Ich habe nur das, was in einem Denktraum endet, in den Formen unserer Wirklichkeit vorgetragen. Denn in dem Augenblick, wo der Bursche das angebetete Wesen in den Armen des Vaters findet, geht mit ihm jene erstaunliche Wandlung vor sich, welche die Grenze zwischen Wirklichem und Unwirklichem, zwischen Bewußtem und Unbewußtem aufhebt. Der reale Boden wird ihm unter den Füßen weggezogen und er sinkt in eine unekannte und unaussprechliche Tiefe, in die Tiefen seines eigenen Wesens. Und mit Schauern des Entsetzens erblickt er dort sein anderes, ihm fremdes, sein wahres Selbst. In diesem Selbst liegen alle Möglichkeiten seines Handelns als Wirklichkeiten bereit.“

Daß er die Tat nicht begangen hat, das wissen wir Außenstehende, aber er entdeckt die Tat als eine Beschaffung seines eigenen Wesens. In deren Benennung ist er ein Mörder. Und keine Einrede seiner Vernunft und seines Verstandes kann ihn gegen die furchtbare Anklage seines Wesens verteidigen.“

„Mag sein, daß seine Vernunft diesen Bauern nicht zur Vernunft bringen kann. Es ist aber auch gar nicht Sache der Vernunft, Richter über unsere Moral zu sein, sondern Sache des Gewissens. Sind wir nicht erst neuerlich von Rousseau darüber belehrt, daß die Vernunft uns täuscht, nicht aber das Gewissen. Es ist unabhängig von der Vernunft und gehört schon bei den Alten zum irrationalen Teil der Seele. Daher betrügt es uns nicht. Was den Burschen doch zurückhielt von der schlimmen Tat, was ihn schließlich zurückbeben ließ vor dem Mord, war die unabweisliche Stimme seines Gewissens.“

Goethes schöner, breitgeschnittener Mund verzog sich ein wenig, als ob er lächeln wollte, aber er preßte sich zusammen, so daß die Lippen fast verschwanden:

„Menschen haben gewöhnlich nur Gewissen für das, was sie getan haben. Ihr Gewissen nimmt sein Maß von ihren Handlungen und steigt nicht hinauf zu ihrem Sein. Es würde daher überhaupt wohl ziemlich wirkungslos für ihr Verhalten werden, wenn nicht die Vorschriften, Gebräuche und Erfahrungen der Religion die Stelle der mangelhaften Bekanntschaft und Erfahrung mit ihrem Sein einnehmen würden. Denn die Menschen sind in sich selbst nicht zu Hause, sie sind ihres Wesens nicht gewiß und haben es nicht wirklich zu eigen. Aber diesen Burschen hat der Sturz in den Grund seines Wesens sehr lassen, wer er ist. Und er fühlt die furchtbare Schuld für das, was er ist.“

Doch der Herzog war weiter seinen eigenen Gedanken gefolgt:



„Es ist, als ob ein böser Geist dieses bauerliche Gewissen in seinen eigenen Spitzfindigkeiten und Verschlagenheiten gefangen hat. Man muß sein Gewissen wieder befreien, muß es erlösen aus der Hölle, die es sich selbst geschaffen hat. Denn es ist wie ein Schlafwandler, den man anrufen muß, damit er aus seinem Wahne stürzt und losgesprochen werden kann. Du weißt, ich bin ein großer Freund von Gewissensreinigungen. Und dieser Bursche in dem schwarzen Rock bis zum Halse, sah er nicht selbst aus wie ein Büber?“

Nun gab Goethes Mund sein Lächeln frei:

„Ich fürchte, kein Großpönitentiarius kann ihn lossprechen. Nicht die Beichte, die Selbstanklage ist die Form seiner Absolution. Denn er trägt das Gericht in sich selbst. Er ist Ankläger und Richter in einer Person und in eigner Sache. Er kann nicht bereuen, denn er weiß, daß er mit aller Notwendigkeit immer wieder dasselbe an seinem Wesen erleben würde. Er müßte denn die Reue der ganzen Menschheit auf sich nehmen können. Was jemand im Innersten erfährt, nicht was er im Äußeren tut, das ist er. Seine Schuld kann nicht vergeben werden, denn er ist, wie er sich erfahren hat.“

Seines Unbehagens nicht ganz Meister, schüttelte der Herzog den geröteten Kopf, auf dessen breiter Stirn einige Schweißtropfen perlten:

„Wie könnte in dem, wie einer ist, eine ewige Schuld liegen?“

„Sagt denn unsere Religion etwas anderes? Ist nicht das, was in diesem Burschen vorgegangen, wie ein Rückgriff auf den ersten Menschen, wie seine geheimnisvolle Wiedererbringung? Mythisch geredet: an diesem Bauernjungen ist der Fluch Adams wieder manifest geworden. Und werden wir nicht selbst auf die wundersamste Weise in diese Wandlung einbezogen, indem inmitten der Entwirrung der Schliche und Finten von Dieben, Mördern und Gaunern sich uns an dem tragischen Schicksal einer naiven und großmütigen Natur die geheime metaphysische Tendenz des Lebens offenbart und uns endlichen Menschen ein Mitgefühl des Ewigen und Unendlichen schenkt?“

„Der arme Kerl dürfte von diesem Mitgefühl wenig erfahren. Er tappt und stolpert durch das Labyrinth seines Gewissens in den Irrsinn der Verzweiflung. Und die Worte, mit denen er um einen Ausweg fleht, verknäulen sich im Unverständlichen und brechen zusammen in absurdem Gemurmel und Gestammel.“

„Wer auserwählt wird, für die Brücke zwischen dem Endlichen und Unendlichen zu zeugen, trägt immer die Stigmata des Martyriums. Auch wenn ein Gott ihm zu sagen gab, was er leidet.“

Goethe hatte die letzten Sätze *smorzando* gesprochen und ihre ernste Melodie mit einer sanften Bewegung begleitet, die weich und wellenförmig aus der weißen Manschette floß, welche seine wohldurchbildete Hand über dem Gelenk umsäumte. Nun ließ er den Arm sinken und sah in die Ferne. Die erweiterten Pupillen machten die nahe zusammengerückten Augen groß und mächtig und färbten sie fast bis ins Schwarze. Sie waren traurig, doch voller Licht.

Das Heute trat zurück in den ewig tätigen Gang der Welt und die verweilenden Gesichte des Gestern stiegen bedeutend herauf. Sie führten ihn wieder vor das Jagdhäuschen auf dem Gickelhahn, wie der Diener ihn aus leichtem Schlummer mit der Botschaft der schönen Marquise Branconi geweckt. Sie ließen ihn wieder in das Häuschen zurücktreten und im milden

Abglanz der verlöschenden Sonne auf das Fensterbrett kritzeln: „Warte nur, balde . . .“ Ach, am Ende legte man doch immer die Hand auf den Mund und gab Gott die Ehre . . .

Im Saale dunkelte es bereits. Der verdämmernde Tag hängte bläuliche Schatten in die Abendluft und weitete den Raum ins Unbestimmte. Ein Amtsdienner war unauffällig eingetreten, hatte brennende Wachsstöcke auf den Tisch gestellt, das Fenster vor der zudringenden Kühle und Feuchte des Tannenduftes geschlossen und sich still wieder entfernt.

Mit einem ruckartigen Entschluß stand der Herzog auf, zog mit einigen raschen Griffen die Goldschnüre seines grünsamtenen Jagdrockes zurecht, der knapp und korrekt seine untersetzte Gestalt umspannte, durchschritt in seinem abgehackten, stoßenden Rhythmus zweimal das Zimmer und blieb breitspurig vor Goethe stehen:

„Wir philosophieren, während unliebliche und trockene Pflichten auf uns warten. Wir haben noch drei Fälle zu erledigen und müssen morgen auf den Landtag. Der Fall dieses Burschen ist keine Sache für eine Justiz, in der die Vernunft ihre Gerechtsame leitend ausübt. Mit metaphysischen Distinktionen über die Wirklichkeit kann sich die Justiz nicht beschäftigen. Sie kennt keine metaphysische Schuld und kein metaphysisches Alibi, und Schuldbewußtsein und Sühnebedürfnis eines Menschen gehen sie nichts an. Sie hat zu urteilen über das, was der Mensch tut, nicht über das, was er ist.

Für die Justiz hat sich dem Burschen der Verstand verschoben und verändert. Sie muß vorsorgen, daß er seinen Mitbürgern keine Verlegenheiten bereitet. Sie wird ihm von Amts wegen einen geistlichen Vormund bestellen.“

Der Herzog drehte sich kurz auf dem linken Absatz herum und griff nach der Glocke, welche neben dem Tintenzug und Federkasten auf dem abgeräumten Verhandlungstische zurückgeblieben war. Lautlos öffnete sich die frischgeölte breite Flügeltür, hinter welcher Amtmann und Aktuarium dem Ende der seltsam langen Beratung mit devoter Ungeduld zugewartet hatten.

Mit einer gravitatischen Bewegung, die einer gewissen Großartigkeit nicht entbehrte, nahm der Herzog in dem altväterischen Lehnssessel Platz:

„Der nächste Delinquent.“

---

*„Es ist leichter, sich um Tausende zu ängstigen, als für einen einzigen  
das Rechte zu tun.“*

Carossa



## Herbstlich

*Da ich nun gebe im alternden Licht,  
Habe ich Wunde und Schatten von dir.  
Hinter der Stadt steht dein Gesicht  
Streng in der Dämmerung. Siehst du nach mir?*

*Großes Antlitz, unter dem Lid  
Schwerloses Auge, nimmt es mich auf?  
Drossel ging hin, Rose verschied,  
Kirchenlied, Gassenspruch: Kommet zubauf.*

*Geh auf dich zu, doch finde ich dich  
Nur in der Wunde, im Schatten von dir.  
Sommer zerlief, Blume verblich,  
Herbstgeleucht, Laubverfall greifen nach mir.*

*Stehst noch ganz starr überm Horizont,  
Wunde und Schatten, Auge und Licht.  
Welt ging verloren, Welt jung und blond.  
Siehst du mich an? – Du siehst mich nicht.*

*Da ich nun gehe in Finsternis,  
Hab ich nicht Wunde noch Schatten von dir.  
Land der Verheißung? – Land Ungewiß!  
Herbstweg zum Winter: Kreuzweg zu mir.*

## Unverständlicher Bericht für einen anderen Stern

Für Friedrich Rasche

„Die Weltgeschichte ist noch nicht zu Ende“

Max Frisch

*Wind! Großer Wind! Die Segel zerren am Maste. Schwillt schon die Backe  
des Meergotts, zu blasen den letzten Sturm.  
Schwer fällt und klatschend die Sonne. Nacht aller Nächte! Weit spritzt  
das Licht und blendet den wildernden Tod.  
Erde, die alte, kichernde, gichtkranke Mutter, schlägt mit dem Stocke  
noch einmal wild, doch vergeblich ins Leere.  
Hoch steigt der Rauch. Die Asche feiert Geburtstag. Roma und Moskau,  
sie treffen sich in der Luft.  
Stein schlägt an Stein. Die Newa quillt in den Tiber. Berge verwischen.  
Worte verlallen am Obre.  
Befehl des Parteirats und die Gebete des Papstes –: jetzt nur ein Satz  
noch. Auch dieser schon Echo und Staub.*

Einmal war Jahreszeit hier. Der Frühling kochte im Grünen; brach in  
die Stadt ein und schwellte die spitzigen Brüste;  
Warf auch mit lässiger Hand den Mann – voll trostloser Liebe – quer  
auf die Schienen vor einen blinden D-Zug.  
Sommer verlief sich im Walde und spielte Versteck mit den Schatten;  
nachts war es warm: das Mädchen ward Frau und preßte  
Schluchzend die Hände auf den geschundenen Leib. Gelb kam der Herbst  
mit Birnen und Todesanzeigen;  
Schlief im Getreide und schnarchte die Blätter zur Erde. Stroh blieb  
zurück; der Winter fegte die Tenne;  
Planlos und grau: die Fußspur des Menschen im Schnee.

Blut gab es hier. Es pochte schwer die Gezeiten. Ebbe und Flut –: das  
Strandgut der Liebe und Schlachten.  
Sanft in den Augen des Rehs, reißend im Sprunge des Tigers, schön wie  
der Flug eines Adlers, aber auch eins mit dem Geier,  
Fiel er, der Mensch, plump in den Tag der Geschichte; spielte sein  
Spiel, gewann – und blieb doch verloren;  
Hatte den Tod im Nacken und fand nur selten ein Zeichen; nannte es  
Gott und brach dann taumelnd ins Knie.  
Unter dem Baume saß Buddha; Moses stieg auf den Traumberg; und Zoroaster  
brachte die wärmende Botschaft.  
Leben hieß Sterben, und Tod war ein Tor, doch wohin?

Hier waren Straßen –: Männer schwangen die Hacken; klopften die Steine;  
kauten Betel und Tabak.  
Wenn einer aufsab, zog Alexander vorüber. Schwer unterm Helme keuchte  
das lange Heer.  
Graue Soldaten, aufrecht, mit kurzen Stiefeln; Panzergefecht auf der  
Kreuzung; schön starb der Schimmel des Feldherrn;  
Zeltlager; Flugzeuggeschosse; schreiende Grenadiere; Planwagen stoben  
beiseite; Kehllaute –: Dschingis-Khan;  
Müde, mit hängenden Köpfen –: die Truppen des kleinen Korsen; hinterm  
Gebüsch eine Magd mit reißendem Schoß...  
Wenn einer aufsab –: am farblosen Himmel kein Zeichen. Ohne  
Geräusch und gelangweilt drehte sich weiter die Erde.

Hier gab es Hände. Lang zog der Junge die Schleuder. Schnell flog  
und treffend der Stein durch das splitternde Glas.  
Mädchen im Garten –: sie spielten Mutter und Kinder; Brot oder Suppe:  
dick war die Zunge vom Sand.  
Alternde Hände –: Männer mit schweißigem Rücken – fluchend und schweig-  
sam – warfen Koks auf die Öfen,  
Einfältig trieb die 'Titanic' über das fischige Meer. In dem Salon –  
vor Kellnern und weißen Fräcken – spielten, verzweifelt, zehn  
flatternde Finger Klavier.  
Jedem zwei Hände, jedem viel grober Anlaß. Wenige malten die Welt,  
als wär ein Mißlingen der Tod.



*Zehn, fünfzig Hände, sie fingen mit Noten und Versen, fingen mit müßigen Zeichen die Welt wieder ein – und gaben uns Recht.*

*Hier waren Häuser –: am Zaun trollte böse der Wachhund. Schnell schnitt der Bauer dem Lamm durch den garten Hals.*

*Zahllose Häuser: die Stadt; zahllose Städte: die Erde; zahllose Sterne am Himmel; zahllose Himmel: die Welt.*

*Dennoch, der Fall eines Apfels, er schlug den Zufall in Stücke. Dies ward Gesetz. Und blieb. Und machte die Erde zum Spielzeug.*

*Tödliche Spiele, voll Einsatz und gieriger Augen. Schwerkraft des Fleisches. Großer Anflug von Geist.*

*Ewig im Rätsel, immer neu unterm Schleier, gab sich die Erde hin – und glitt, ein Fisch, aus der Hand.*

*Wir waren groß – und brachten das Kleinste zur Sprache. Nun springt sein Einspruch mit tödlicher Schärfe uns an.*

*Fang! Letzter Fang! Die Netze zerrissen im Weltraum. Treibgut, wohin?, gespült nun an welchen Strand.*

*Jupiter, Mars, Neptunus, alle Planeten –: dies war die Erde, ein Bruder, ein junger, gefallener Stern.*

*Seht seinen Mond, er sucht noch torkelnd die Stelle, da sich die Jahrzeiten mischten und Feiernacht war für sein Licht.*

*Habt acht auf die Wolke! Sie ist mit Händen und Straßen, mit Häusern und Blut, mit Steinen und Geist beladen.*

*Schnell steigt sie auf und bringt euch trockenen Regen. Asche und Tränen kreisen dumpf durch den Raum.*

*Dies war die Erde; gestrichen von euren Listen; dennoch ein Anruf, ein Echo, ein großer Versuch.*

## Warnung

*Die Brandung schreit. Die Möwe schrillt.*

*Bleib! – Geh nicht zu nah!*

*Zehn Stunden der Weg. Zehn Stunden zu dir.*

*Bleib! – Die Brandung schlägt nah.*

*Die Stunde schweigt. Der Bogen bricht.*

*Bleib! Die Wüste ist da.*

*Zehn Winde wehn. Kein Schritt zu dir.*

*Bleib! Die Stunde ist da.*

## Novemberregen

*Regen. Salzige Trauer.  
Anflug. Graues Gefühl.  
Zeit wächst als Riß in die Mauer,  
Schimmelt im Gartengestühl.*

*Fußspur. Wäßrige Sohlen.  
Laub verkommt und wird Rost.  
Wem bin ich anbefohlen?  
Sehn mich nach Schnee und Frost.*

*Wenn durch die steifen Hände  
Mühsame Griffe gebn,  
Denk ich den Regen zu Ende,  
Werde ihn nicht verstehn.*

*Ach, unterm feuchten Tuche  
Spüre ich Schulter und Brust.  
Was ich auf Erden suche,  
Habe es nie gewußt.*

*Atem -: Alternde Trauer.  
Leben -: Schlafloser Traum.  
Hinter der rissigen Mauer  
Liegt schon die Zeit auf der Lauer,  
Hängt schon mein Schatten im Baum.*

## Gravitation, winterlich

*Daß Schnee ist, sanft von Alter – hab  
Ich es jemals gewußt? – und schwer von Grenze  
Fällt schwarz der Baum in den Blick,  
Scharfe Winke im Astwerk.*

*Ruft mich das Niemand-Echo, wohin?, leicht  
Im Rätsel und voll von müden Namen? –  
Geh doch den Weg! Sieh, die Kräbe  
Hängt gut im Wind!*

*Nein, Tier im Wind, Vogel mit sicherem Tragwerk,  
Mir ist gegeben, dich nicht zu verstehn. Hat auch  
Der Schnee seinen Fall. Mich hält  
Nur der Aufschlag, der Sturz.*

*Winke vom Astwerk, Kräbe als Schatten des Schnees,  
Ohne Spur und mit leichtierem Hinweis. Schweben  
Ist ein Geschenk. Siehe, ich falle schwer  
An Wink und Astwerk vorbei.*



## Die Haltung von Literatur und Kunst 1918-1945

Als Eckpfeiler für unsere Betrachtung sind uns die beiden Jahreszahlen 1918 und 1945 gesetzt. Ich möchte keine weiteren Korrekturen am Thema vornehmen, aber man wird mit mir darüber einig sein, daß die Bogenspanne erst Halt gewinnt, wenn wir zwischen die beiden Jahreszahlen als Mittelstütze eine dritte einziehen: 1933. Jahreszahlen sind ja wahrhaftig Hilfskonstruktionen; sie sind noch mehr Schall und Rauch, als der Name es ist – und was nun unsere beiden Eckpfeiler betrifft, so bedeuten sie ohne Verbindungsglied nicht viel mehr als jeweils das Schlußdatum eines großen Krieges. Für unsere Fragestellung ist damit wenig ausgerichtet. In einem alten Konversationslexikon habe ich einmal über Heinrich Schütz, den großen Vorläufer Bachs als Oratorienkomponist, die folgende lapidare Feststellung gelesen: „Den Dreißigjährigen Krieg verbrachte er auf Kunstreisen in Italien und Dänemark.“ Ich muß sagen, dieser Satz hat mich in manchen Situationen getröstet und aufgerichtet: daß es ein Künstlertum gibt, so souverän und in sich versunken, daß es dreißig Jahre Krieg einfach ignoriert und an sich ablaufen läßt. Ich weiß wenig Bescheid über Schützens Leben; vielleicht tut der Text des Lexikonschreibers ihm Unrecht, und wir haben ja auch das Gegenbeispiel von Andreas Gryphius, dessen Künstlertum von der unmittelbaren Anteilnahme an demselben Dreißigjährigen Krieg aufs machtvollste entzündet worden ist – ich wollte nur zu verstehen geben, daß Kriege und Schlußdaten von Kriegen in der Geistesgeschichte zweifelhafte Landmarken sind. Vollends das Verhalten des Künstlers ihnen gegenüber bleibt unbestimmt: es wechselt von der grandseigneurialen Überlegenheit unseres Lexikon-Schütz bis zu dem Grade leidenschaftlicher Teilnahme, wie er sich ausdrückt in des Andreas Gryphius Sonetten wie auch in der großen Kriegssyrik aller Völker – noch im ersten Weltkrieg, aber nicht mehr, soviel ich sehe, im zweiten.

Die beiden Daten gewinnen aber sofort nicht nur Halt, sondern auch für unser Thema unmittelbaren Aussagewert, wenn wir die Jahreszahl 1933 dazwischensetzen. Nicht allein, daß die drei Wendepunkte politisch mit einiger Konsequenz aufeinander zuführen, 1918 möglicherweise auf 1933 und 1933 gewiß auf 1945; sie bezeichnen auch geistesgeschichtlich in dieser ihrer Konstellation ein wirkliches Problem, enthalten in dem Stichwort der Revolution. Keineswegs mündet jeder Krieg in einen revolutionären Sinneswandel aus – in das, was man in Deutschland mit einem etwas fatalen, aber doch vielleicht ganz guten Wort einen „Umbruch“ nennt. Bei den Befreiungskriegen war es der Fall; dann aber hundert Jahre nicht mehr, und 1918 gab es dann eine richtige Revolution auch nach außen hin, so daß sie selbst in den Schulbüchern mit einiger Zaghaftheit als solche bezeichnet wurde. Die staatsrechtlichen Veränderungen waren ja nicht so ganz geringfügig: statt der konstitutionellen Monarchie eine republikanische Staatsform im Reich und in sämtlichen Bundesländern; trotzdem Aufrechterhaltung und sogar Verstärkung des Reichsverbandes; dazu innenpolitisch das Aufrücken der Sozialdemokratie zu einer quasi bürgerlichen, ich meine, die Regierungsaufgaben

ohne viel Übergangsschwierigkeit meisternden Staatspartei – das war keine Kleinigkeit. Es wird heute ein wenig selbstverständlich genommen; wie mir überhaupt die nationale Vergeßlichkeit des deutschen Volkes dem Geschichtsabschnitt von 1918 bis, sagen wir, 1925 gegenüber am schlimmsten zu sein scheint. Man könnte es sich zur Lehre dienen lassen (und damit kommen wir zu unserer nächsten Jahreszahl), daß Hitler in seiner interessantesten Periode, der sogenannten Kampfzeit, zwar unentwegt die „vierzehn Jahre“ und damit auch die Revolution von 1918 heruntermachte, daß er aber gleichwohl den Begriff der Revolution für einen attraktiven und die Gemüter bewegenden hielt, in dem Maß, daß er seiner eigenen Machtübernahme sehr bald den Ehren- und Kosetitel einer Revolution beilegte. Zwar ging obenhin alles „streng legal“ vonstatten, wie man damals sagte, und Hitler verwies mit geheucheltem Stolz und mit ungeheuchelter Geschicklichkeit bei jeder Gelegenheit auf diese seine Legalität, mit der er das deutsche parlamentarische und nicht-parlamentarische Bürgertum einwickelte. Inoffiziell aber wurde sogleich auch das Schlagwort von der nationalen oder völkischen Revolution ausgestreut. Das bot eine ganze Reihe von Vorteilen. Man konnte die illegalen Übergriffe, an denen auch schon im Frühjahr 33 kein Mangel war, als „Auswüchse“ einer an sich berechtigten, im Volke kochenden revolutionären Gesinnung abrufen. Man konnte den gesetzestreuem Herkules mimen, der primitive Aufwallungen, selbst wenn sie ihm sympathisch waren, kraft seiner Autorität hintanhalt. Man konnte wiederum mit diesen Aufwallungen spielen, konnte sich gelegentlich von ihnen überraschen lassen und mit gerührtem Diktatorenlächeln sagen: Aber ein wenig müssen wir dem gesunden Volksempfinden eben doch Rechnung tragen . . . Während seiner ganzen, man muß das Wort in Anführungszeichen setzen, „friedlichen“ Daseinshälfte hat das Dritte Reich sich dieser Doppelspur von legaler Staatlichkeit und revolutionärer Bewegung bedient, bis es nach 1939 in die vollendete Kriegswirtschaft und die totalitäre Einspurigkeit des Führerstaats ausweichen konnte.

Es ist ein so dramatisches Wort, das Wort „Terror“, und man denkt dabei immer gleich an Konzentrationslager, Volksgerichtshof, Spitzel und Denunziation. Wir müssen uns darüber klarsein, daß der nationalsozialistische Terror auch sehr viel schmiegsamere Formen annahm und daß die geschilderte Usurpation des Wortes – in diesem Fall des Wortes „Revolution“ – eine dieser Formen von Terror war. Die Inflation der Begriffe, die Entwertung der Sprache ist von 1933 an in einem unvorstellbaren Ausmaß weitergegangen und 1945 keineswegs an ihr Ende gekommen. Damals aber schien es noch etwas zu bedeuten, wenn eine Regierung unter der Hand ausstreute, sie sei auch Sachwalterin der Revolution, wenn eine Partei sich bald als Partei, bald wieder als „Bewegung“ bezeichnete. Es schien damit ausgedrückt eine besondere Hintergründigkeit, Sozialität, Lebensrücksicht, darf ich sagen eine besondere Trächtigkeit, Sinnesträchtigkeit und Kraftfülle der betreffenden Politik – und daß das in einem so unweigerlich auf Ideale anspringenden Volk gewinnend und sogar versöhnlich wirken mußte, ist klar. Das Wort „Revolution“, bisher verabscheut, wurde dabei deshalb übernommen, weil es geeignet schien, die Geistigen anzuziehen – weil Hitler sehr wohl spürte, daß die von ihm so gebrandmarkte revolutionäre Schlußphase des ersten Weltkriegs in Wahrheit für viele Menschen dieses Krieges geschichtliche Rechtfertigung war.



Wie sah denn 1918 die Situation aus und wie hat damals der Intellektuelle sein Verhalten zu ihr eingerichtet? Wir kennen aus der Literaturgeschichte den ungefähren Aktivbestand, wie er sich zu Ende des ersten Weltkriegs einer gebildeten Öffentlichkeit präsentieren mochte. Man hatte, vom Naturalismus, von der Neuromantik und von einer skandinavisch und russisch influenzierten psychologischen Erzählerkunst ausgehend, eine recht ansehnliche Phalanx von Talenten aufzuweisen, die damals in den besten Mannesjahren standen. Hauptmann war bereits ein Klassiker. Rilke und George waren berühmte Dichter; man beachte das „Und“ zwischen beider Namen, das immer etwas scharf Betontes und sozusagen Antipodisches hatte, weil Rilke damals noch ganz aus seiner lyrischen Phase heraus verstanden wurde und als der Gegenspieler zu dem Statiker George erschien. Die beiden Manns und Hesse galten jeder als auf seine spezifische Eigenart festgelegt; man wußte noch nicht, daß bei Thomas Mann und bei Hesse eine neue Entwicklung unmittelbar bevorstand. Die Dioskuren Strauß und Hofmannsthal stellten in ihrem Zusammenwirken, aber auch jeder für sich, eine Institution der Kunst dar, während im allgemeinen die Tempelschlüssel mehr von der Literatur als von der Musik verwahrt schienen und man am meisten Neutönertum bei der Bildenden Kunst erwartete. Es hat keinen Zweck, mehr Namen aufzuzählen und genauere Analyse zu treiben: der Gesamteindruck, auf den es hier ankommt, war der, daß viel Qualität um der Qualität willen vorhanden war, daß in diesem prosperierenden Deutschland der Kaiserzeit eigentlich alles gedieh, was die Künste aus sich selbst, auf dem Wege der artistischen Perfektion und des Experiments, hervorbrachten, und daß nur eins gar nicht vorhanden war: eine Austauschbeziehung zwischen Politik und Kunst, oder auch nur das Gefühl für eine solche. Zwar lebten noch Wedekind und die Leute vom Simplizissimus; aber gerade sie hatten eine Entwicklung ins Konservative genommen, wie es wohl einfach ihrem Lebensalter angemessen war, und die Tatsache bestand, daß nicht die Qualität, wohl aber die politische Aufgewecktheit der deutschen Literatur 1908 größer war als zehn Jahre darauf.

Die Bedeutung des Jahres 1918 nun bestand darin, daß dieser Bann gebrochen wurde. Ich habe vorhin gesagt, Jahreszahlen seien Schall und Rauch, und gewiß möchte ich nicht behaupten, daß jenes Jahresdatum oder gar die Novemberrevolution als solche ursächlich eine Politisierung des deutschen Schrifttums bewirkt hätten. Es ging viel eher um eine Wechselwirkung – denn jenes Gefühl einer gewissen Perfektionierung, Glätte und Festgelegtheit, das ich zu schildern versuchte, war ja latent in der damaligen Produktion enthalten; sie drückte es so vollendet aus, daß es ihr, bzw. ihren Urhebern, unterbewußt sein mußte. Ohne daß inhaltlich viel Radikalismus in ihren Arbeiten enthalten gewesen wäre, erwarben sich einige Frühvollendete – wen soll ich nennen? Georg Trakl, August Stramm, Friedrich Huch, vielleicht auch Max Dauthendey – mit einem schmalen Werk eine geradezu zärtliche, sehr persönlich getönte Bewunderung, die aus der tatsächlichen Leistung nicht zu erklären, die nur zu verstehen war, wenn man sie als Ausdruck einer Sehnsucht nahm, eine geheimnisvoll in der Luft liegende Wandlung müsse vollzogen werden und wäre vielleicht von diesen Jungverstorbenen bewirkt worden. Wir haben ein ähnliches Phänomen in Deutschland nicht wieder erlebt, weder bei Eugen Gottlob Winkler noch bei einem der im zweiten Weltkrieg gefal-

lenen jungen Dichter, noch auch nach dem Krieg bei Wolfgang Borchert. Diese Erwartung, daß etwas geschehen müsse, diese liebevolle Einsenkung solcher Erwartung in ein zu früh abgeschlossenes Werk hat etwas sehr Ruhrendes. Vor allem aber darf man darin, glaube ich, ein Zeichen der Kraft erblicken, der Verwandlungsbereitschaft – und daß sie diese Bereitschaft besaß, ist wohl das vornehmste Verhaltensmerkmal der Kunstgeneration von 1918 und erklärt, daß sie tatsächlich zum erstenmal wieder seit dem Jungen Deutschland, wenn auch nur für kurze Zeit, ein Austauschverhältnis mit der Politik herzustellen mußte.

Bleiben wir zunächst beim Äußerlichen. Die Revolution von 1918 war nicht ganz ohne Mitwirkung der Literatur zustande gekommen. Ein so großartiges Werk wie Reinhard Goerings Tragödie „Seeschlacht“ – eine Sublimierung, aber unbeschönigte dichterische Darstellung des allernächsten Kriegsgeschehens – war noch während des Krieges im Druck erschienen und, wenn ich nicht irre, sogar aufgeführt worden. Gewiefte Politiker und Informationspraktiker von heute werden es unbegreiflich finden, daß der vielgeschmähte Obrigkeitsstaat Wilhelms II. ein solches Werk durch seine Kriegszensur passieren ließ, nur deshalb, weil es in der Tat ein Kunstwerk war und weil es keine nachweisbare, ich glaube auch keine beabsichtigte kriegsfeindliche Tendenz enthielt. Wir haben da ja gründlich umgelernt; keine moderne Demokratie wäre mehr so großzügig wie Wilhelms Obrigkeitsstaat, und in Hitlers Krieg wurde sogar die Begeisterung der offiziellen Dichtergarde streng an den Zügel genommen und durfte nicht weiter gehen als bis zu einem ganz allgemeinen, sentimental bis markigen Lobpreis der Kameradschaft.

War also schon das kaiserliche Deutschland nachsichtig gegen seine Künstler in einem Ausmaß, daß wir es heutzutage kaum noch für möglich halten – so hatte die Revolution und die Weimarer Republik zunächst ein ausgesprochen künstlerfreundliches, um nicht zu sagen literarisches Wesen. Ein wenig wurde sie darin kompromittiert durch das aktive politische Auftreten von Literaten wie Kurt Eisner und Ernst Toller in Bayern; aber wir wollen über diesen eher dilettantischen, wenn auch tragisch ausgegangenen Ausnahmefällen nicht die sehr viel gewichtigere Tatsache vergessen, daß in den ersten Jahren der deutschen Republik wahrhaftig Ansätze dazu gemacht wurden, dem Intellektuellen von Künstlerart, dem musisch verpflichteten Menschen staatsbürgerlichen Rang und Namen zuzuerkennen – nicht so sehr als Auszeichnung, sondern als Aufgabe. Innerhalb dieser wenigen Jahre befanden sich auf deutschen Regierungs- und diplomatischen Posten und zeichneten sich dort aus immerhin Gestalten wie C. H. Becker, Willy Hellpach, Adolf Köster, Ulrich Rauscher; von Rathenau zu schweigen. Von 1925 an sorgte die Moira, die in Auswärtigen und anderen Ämtern bekanntlich unerbittlich waltende, dafür, daß diese Außenseiter-Karrieren ein Ende nahmen und damit allerdings auch der in Frankreich und Großbritannien natürliche, in Deutschland jedoch nur ausnahmsweise geduldete Zustand, daß Gestalten von literarischer Ausdruckskraft auf politisch und gesellschaftlich gehobenen Sesseln sitzen dürfen. Wir können, glaube ich, diesen Gesichtspunkt der Gegenseitigkeit nicht ganz außer acht lassen, wenn wir über das Verhalten der Intellektuellen in einem Geschichtsabschnitt Klarheit gewinnen wollen.

Aber zurück zur speziell literarischen Situation. Sie wird scharf beleuchtet



von der Tatsache, daß das sensationelle Buch des Herbstes 1918, die „Betrachtungen eines Unpolitischen“, von Thomas Mann war. Ein Wälzer von 650 Seiten, spielerisch verböhrt in eine wahrhaft „unpolitische“, willkürlich gesetzte und maßlos autobiographisch überbetonte Antithese (hier deutscher Kultur-mensch – hier Zivilisationsliterat) – ein heute kaum noch lesbares Buch – und doch binnen zwei Jahren in 20000 Exemplaren verkauft und leidenschaftlich diskutiert. Es bedeutete für das Deutschland von damals schon ein Ereignis, daß es einen seiner ersten Schriftsteller überhaupt so sichtbarlich in einen politischen Gegenstand, oder was er dafür hielt, verwickelt sah, und noch die Erwiderungen atmeten einen Geist höchsten Respektes. Ich zitiere aus einem „Offenen Brief an Thomas Mann“ von Werner Mahrholz, erschienen am 1. Januar 1919: „Sie erblicken die Welt getrennt in Literaten und Bürger, und Sie fürchten, daß der Literat in einem demokratischen Deutschland triumphieren werde über den Bürger, der Literat mit allen seinen Untugenden des Ressentiments und der Haltlosigkeit, des Bluffs und der inneren Kulturlosigkeit. Ich möchte Ihnen nicht weh tun, aber ist diese Ansicht der Welt nicht selber ein wenig – literatenhaft? Die Antithese ist falsch: nicht die Literaten und nicht die Bürger werden die Führer einer deutschen Demokratie sein, sondern männliche Menschen, denen die Sache über der Person, die Liebe zum Volk über nationaler und internationaler Phraseologie stehen wird . . . Ihnen schwebt eine patriarchalische Ordnung der Dinge vor; diese hat ihre gute Berechtigung in kleinen Verhältnissen und, vor allem, sie hat als Voraussetzung eine hochstehende Sittlichkeit der Regierenden . . . Ich darf, glaube ich, von mir und denen, welchen ich mich geistig verbunden weiß, behaupten, daß wir uns endlich, endlich der eigentlichen deutschen Gefahr der Romantik, des Illusionismus, des blaßblauen Idealismus ganz bewußt geworden sind und daß wir daran arbeiten, Lyrik und Technik nicht zu trennen, sondern die Technik im Geiste der Lyrik umzugestalten . . .“

An dieser exponierten Stelle breche ich das Zitat ab. Es scheint mir typisch gerade in seiner Exaltiertheit, seiner Schwarmgeisterei, seiner Phrasenhaftigkeit, die aber bestimmt subjektiv nicht phrasenhaft ist. Der Schreibende ist 29 Jahre alt; der Adressat ist 43 – und sicher ist auf seiten des jüngeren Mannes die größere Stimmungsechtheit. Thomas Mann ist ja später genau zu der Ansicht übergeschwenkt, die sein Kritiker von ihm erwartete: er hat sich, in mehreren Ansprachen, zur Demokratie bekannt, und zwar so demonstrativ, daß er eine Zeitlang als der offizielle Dichter der Weimarer Republik angesehen werden konnte und sich das Los der Emigration auch auf einem Gebiet erdiente, in das er sich eigentlich immer nur notgedrungen begeben hat. Aber lassen wir Thomas Mann. Das Verhalten der Intellektuellen damals ist ja nicht dadurch zu erfassen, daß man sich vergewissert, wie sie zu Ebert, zu Hindenburg, zu Brüning und zur NSDAP standen, sondern zunächst einmal durch einen Blick auf das Klima des künstlerischen Lebens im allgemeinen. Dem Referenten geht bei diesem Blick das Herz auf. Er war damals jung und aufnahmefähig, und so befindet er sich in der Gefahr, daß er schönfärbt und Symptome überschätzt. Zählen wir einige Symptome auf: Die Flutwelle des Expressionismus in der Lyrik und im Drama, nicht damals erst entstanden, aber auf ihrem Höhepunkt angelangt. Die Gedichtbände von Franz Werfel mit ihrem bald überschwenglichen, bald herzlichen Oh-Mensch-Appell: Der

Weltfreund und „Atmen, Lächeln, Schreiten“. Die neutönerischen Buchreihen, vom „Jüngsten Tag“ des Verlages Kurt Wolff bis zu den Exzentriks, den „Silbergäulen“ des Verlages Stegemann in Hannover. Überhaupt diese markante Physiognomie der literarischen Verlage, wie sie damals zum letztenmal so deutlich bestanden hat. Ein gewisser Hanns Johst, damals Verfasser eines ekstatischen Grabbe-Dramas und eines jugendbewegten lyrischen Romans, der bezeichnenderweise „Der Anfang“ hieß – und welcher Absturz von da zu dem geschickten Tendenzreißer über Schlageter, den der gleiche Johst vierzehn Jahre später als Zeitbeitrag anzubieten hatte! Die Kunstzeitschriften der Radikalen: Pfemferts „Aktion“, Waldens „Sturm“. Die Unsinnslirik der Dadaisten, die „Anna Blume“ des Kurt Schwitters, die in aller Einfachheit schon so viel vom späteren angelsächsischen und französischen Surrealismus vorwegnahm. Und – damit ich in höhere Regionen gelange – die ersten Gedichte, die ersten Dramen von Bert Brecht. „Trommeln in der Nacht“ – da hatte man handgreiflich vor Augen, daß Politik in die Kunst eindrang, sie aber nicht kommandierte und zum Panegyrikus oder zum Werbegetrommel für den jeweiligen Diktator erniedrigte, sondern zu Kunstwerken begeisterte. Der Referent hat ein wenig später eine Presseauseinandersetzung mit Brecht gehabt, seine einzige Begegnung mit ihm – ich erzähle das, nicht weil es inhaltlich wichtig wäre, sondern als Symptom: Es gab damals noch Antwort, es gab Hin-und-Her, es gab Austausch von Argumenten – es gab, möchte ich sagen, demokratische Freundschaft. Hingegen gab es noch nicht die wie in roten Bernstein eingegossene Existenz des Staatsschriftstellers, der „Freundschaft, Freundschaft!“ grüßt, wo das Staatssicherheitshauptamt es ihm gebietet, und im übrigen offenläßt, was er wirklich empfindet.

Weiter: es gab außer den neuaufschießenden Kräften die Neuentfaltung und teilweise die Umwandlung der längst vorhandenen. Ich habe schon gesagt: Thomas Mann und Hermann Hesse traten in eine neue Phase ihrer schriftstellerischen Existenz. Damit ist bei Mann nicht sein Ausritt in politische Genilde gemeint, sondern die Vertiefung und Ausweitung seiner Problemwelt wie seiner erzählerischen Mittel vom „Zauberberg“ an, und bei Hesse die dichterische Ausweitung ins Expressive in „Klingsors letzter Sommer“ und ins Zeitkritische oder auch -krittlerische im „Demian“ und später im „Steppenwolf“. Es wird sich nie beweisen lassen, ob diese unvermuteten Steigerungen eines scheinbar bereits fest umschriebenen literarischen Lebenswerks auch ohne den Funken der Politik, auch ohne die Berührung mit den Strömungen von 1918 zustande gekommen wären. Vergessen wir aber nicht: Hesse hat den „Demian“ so sehr als etwas Neues in seiner Welt empfunden, daß er ihn zunächst unter einem streng gewahrten Pseudonym erscheinen ließ, und die Weitläufigkeit der Beziehungen und Metamorphosen im „Zauberberg“ und in den folgenden Romanen Thomas Manns ist in der literarischen Präsenz vorher nicht vorauszuahnen, sondern läßt auf Anregungen „von außen“, aus der Politik, der Soziologie, der Anthropologie schließen. Nicht lange zuvor war ja auch der „Untergang des Abendlandes“ erschienen, gleichfalls ein Wälzer für fünfhundert Auserwählte, der in Wahrheit ein Bestseller wurde.

Ich möchte mit diesen Andeutungen gezeigt haben, wie sich nach meiner Ansicht das Verhalten der deutschen Literatur und Kunst nach dem ersten Weltkrieg ungefähr ausgenommen hat und daß es tatsächlich ein einigermaßen

generelles Verhalten und dem vorangegangenen Zustand gegenüber sogar ein Umschwung war. Es war eine lange nicht erlebte Befruchtung der Künste durch eine zum Teil raue Berührung – mit der Wirklichkeit, sagt man so gern, ich möchte aber lieber sagen: mit einem von der Nationalgeschichte verursachten Wellenschlag. Das Befruchtende und der Glücksfall bestanden darin, daß nicht unmittelbar politische Kunst dabei produziert wurde; das geschah nur in den wenigsten Fällen. Sondern daß jedes Talent auf seinem Gleis blieb, auf seiner höchstpersönlichen und zum Teil höchst exzentrischen Bahn – daß aber doch eine Abkehr von der perfektionierten Artistik eintrat und damit eine größere Volkstümlichkeit. Es klingt gewagt, wenn ich das für den Dadaismus, für Oswald Spengler, für Franz Kafka postuliere – dennoch, wenn man sich dieser Autoren Schicksal vorstellt, wie es – sagen wir einmal 1910 – gewesen wäre, gewinnt die Behauptung einiges für sich.

Die geschilderten Verhältnisse haben nicht lange gedauert. Das Gefühl einer großen Gemeinsamkeit der Künste ging nach einigen Jahren wieder verloren, und im selben Maß ging verloren die natürliche Gleichgestimmtheit von Künstlertum und Demokratie. Nun erst fingen die einzelnen an, nach ihrem Temperament, vielleicht auch nach ihrem Vorteil parteipolitische Anschlüsse herzustellen. Man wußte: der Salomon, der Bronnen gehören nach rechts; der Johst liebäugelt mit den Nationalsozialisten; der Brecht muß wohl Kommunist sein. Hofmannsthal hielt seine große Rede über das „Schrifttum als geistigen Raum der Nation“: aber das war schon das Rückzugsgefecht eines konservativen Geistes, der an seiner unmittelbaren Wirkung verzweifelte und sich um Definitionen bemühte. Unmittelbare, allzu unmittelbare Berührungen fanden statt zwischen der politischen Aktualität und dem Belletristen: etwa die vorhin erwähnten Ansprachen Thomas Manns oder die gutgebaute, stofflich um politische Wirkung bemühte „Politische Novelle“ von Bruno Frank, in der die Begegnung von Briand und Stresemann mit gleichzeitig epischer und didaktischer Absicht geschildert wurde. Es nützte nichts. Der gute Augenblick war vorüber. Es war kein Verhalten und keine Haltung mehr möglich. Die Zeit, in der beides – in einem ziemlich fürchterlichen Sinn – wieder möglich wurde und sich als notwendig erwies, diese Zeit stand erst bevor.

Sie begann 1933. Wir haben gesehen, wie Hitler die Vorgänge dieses Jahres, die verfassungsrechtlich zunächst einmal einfach einen Regierungswechsel bedeuteten und nicht mehr, außerdem die Ermächtigung einer neuen Regierung mit ungewöhnlichen Vollmachten und schließlich die Gleichschaltung der Parteien und der Bundesländer und damit allerdings einen verfassungsrechtlichen Bergsturz – wie er diese Vorgänge unter der Hand als eine völkische Revolution ausgab. Den Bürger schüchterte er damit ein, dem Intellektuellen machte er das Dritte Reich bis zu einem gewissen Grade interessant und spannend. Ich wähle absichtlich dieses etwas leichtsinnige Wort für eine ernsthafte Sache – denn es war eine künstlerisch-abenteuerliche Saite, auf die mit dem Worte Revolution spekuliert wurde. Wäre sie nicht angeschlagen worden, so wäre das Verhalten etwa von Geistern wie Gottfried Benn unerklärlich.

Ziemlich früh im Jahre 33 hat Benn die beiden Artikel veröffentlicht, die als ein Bekenntnis zu Hitler empfunden werden mußten und die ihm deshalb von den literarischen Emigranten schwer verdacht worden sind. Es handelt



sich im wesentlichen um zwei Veröffentlichungen – Rundfunkreden, die später auch im Druck erschienen: Der neue Staat und die Intellektuellen, und Antwort an die literarischen Emigranten. Der zweite Aufsatz ist der wichtigere; er geht auf die schmerzlichen Vorwürfe ein, die ein emigrierter Kollege und Jünger – Klaus Mann – an Benn gerichtet hatte. Benns persönliche Antwort ist die: Er habe gefunden, daß man über das Verhalten der deutschen Literaten – er sagt nicht so, er sagt „über die deutschen Vorgänge“ – nur mit denen sprechen könne, die sie in Deutschland erlebt hätten. Seine sachliche Antwort ist gleichbedeutend mit einer sehr feierlichen, sehr wuchtigen, ganz und gar hymnischen Verkündung der Begriffe Staat und Geschichte. „Wie stellen Sie sich denn eigentlich vor, daß Geschichte sich bewegt?“ fragt er Klaus Mann, und im anderen Aufsatz postuliert er: „Die Geschichte verfährt nicht demokratisch, sondern elementar, an ihren Wendepunkten immer elementar.“ „Verstehen Sie doch endlich“, ruft er Klaus Mann zu, „daß es sich bei den Vorgängen in Deutschland gar nicht um politische Kniffe handelt, sondern es handelt sich um das Hervortreten eines neuen biologischen Typs, die Geschichte mutiert, und ein Volk will sich züchten.“

Das ist schwere Lektüre, jetzt nach 20 Jahren, aber man muß es von damals her verstehen und muß sich klarmachen, daß also hier für den extremen intellektuellen Fall eine Verhaltenshypothese gegeben schien. Aber wir wollen es nicht bagatellisieren; Tatsache bleibt, daß ein radikaler Geist, wie der Verfasser der Morgue-Gedichte, der Mythiker, eine Zeitlang an den revolutionären Gehalt der Hitlerschen Machtergreifung glaubte. Was ihn durchdringend hätte warnen können, das lag offenbar außerhalb seines Wertekreises: daß nämlich dieser neue Staat die in immerhin 100-jähriger nationaler Bemühung erarbeiteten konstitutionellen Formen deutscher Staatlichkeit im eigenen Interesse aufhob und beiseite warf, als wären sie ein Pappenstiel und nicht auch ihrerseits GESCHICHTE, in Großbuchstaben. Die Gleichgültigkeit bei der Torpedierung des Rechtsstaats, bei der Suspendierung der Gesetze, dieses blinde, dankbare Vertrauen, der starke Mann werde es schon recht machen, diese Beschwichtigung aller Zweifel mit dem Ergötzen, daß es jetzt doch viel zügiger, lebhafter, flüssiger, hemmungsloser zugeht – diese insgesamt Gleichgültigkeit war ja der große Verhaltensfehler von uns allen – der Verhaltensfehler des deutschen Bürgertums, auch der deutschen Universität und ebenso der deutschen Kunst.

Ich habe den Fall so ausführlich behandelt, weil es – wie gesagt – der Fall eines bedeutenden Dichters, einer überaus merk- und verehrungswürdigen geistigen Potenz ist, eines Menschen, dem der Referent eine starke und dankbare Erinnerung bewahrt, wenn dies bei dieser Gelegenheit hinzugefügt werden darf. Benn – und wer sich verhielt wie er – war offensichtlich des Glaubens, der Nationalsozialismus werde als Umbruch wirken wie fünfzehn Jahre früher die Revolution von 1918: er werde es den Künstlern gestatten, sich von ihm fruchtbar durchschütteln zu lassen, ihre Regeneration davon zu empfangen und ihm in bedeutenden Werken ihren Beitrag zur Zeit zurückzuerstatten. In seiner Antwort an Klaus Mann schreibt Benn, und er läßt diese Worte gesperrt drucken: „Ich gehöre nicht zu der Partei, habe auch keine Beziehung zu ihren Führern, ich rechne nicht mit neuen Freunden.“ Aber nur jemand, der zur Partei gehörte, der Beziehungen zu ihren Führern hatte, nur

wer dort seine neuen Freunde fand, hatte die Aussicht, ich meine jetzt nicht: zu reüssieren, sondern zu der bestimmenden, Wechselwirkungen zwischen Kunst und Politik allenfalls ermöglichenden Rolle zu gelangen, die da für den Intellektuellen postuliert wurde. Es war gerade der Unterschied zwischen den Vorgängen von 1918 und von 1933, daß 1918 diese Wechselwirkung von den Revolutionsmächten geheischt wurde, ohne vorangegangene parteipolitische Organisation und angebliche Eliten-Kaderbildung – während 1933 nichts so wenig Respekt genoß wie eine autonome Künstlerposition. Außer Benn hat es sich vielleicht Binding, von seiner ganz anders gearteten Natur aus, eine Weile so vorgestellt, dieser neue Staat werde zu seinen Dichtern kommen und sich bei ihnen, gleichsam von Souverän zu Souverän, Rats erholen. Die großen alten Männer – der Kunst wie jeder anderen geistigen Kategorie – bedeuteten in der politisch-gesellschaftlichen Welt des Dritten Reichs nichts, außer daß man sich ihrer Namen schmückend bediente. So erklärt es sich, daß auch ihrer Disposition nach geeignete, zum Mitmachen sozusagen befugte und wahrscheinlich auch bereite Schriftsteller (sagen wir vom Typ Kolbenheyer) zwar hoch geehrt wurden, in den Volks- und Schulbüchereien standen und manchen anderen Vorteil genossen, daß sie aber nicht zu einer bestimmenden Rolle gelangten. Es war ein bißchen anders mit Männern, die von Hause aus eine halbpolitische Erzählungskunst im Sinn der großdeutschen Politik gepflegt hatten. Das wäre der Fall Bruno Brehm, in gewisser Weise auch der Fall Hans Grimm. Doch war es auch da nicht die Person und die in den beiden genannten Fällen respektable erzählerische Leistung, sondern es war die Tendenz, welche eingesetzt werden sollte. Bestimmender in den literarischen Dingen blieb für den neuen Staat allemal der Kommißstiefel des alten Kämpfers mit literarischen Neigungen, der sich in den staats- und parteiamtlichen Kulturstellen aufsichtführend eingenistet hatte.

Die einzige erfolgsversprechende Verhaltensweise, wenn man intellektuelle und künstlerische Selbständigkeit mit tatsächlicher politischer Mitbestimmungsgewalt verbinden wollte, zeichnete sich – wenn ich die Dinge richtig in der Erinnerung habe – in gewissen Kreisen der SS ab. Es gab ja in Himmlers wunderlichem Hirn die erstaunlichsten wissenschaftlichen und sittengeschichtlichen Phantastereien, und dieses sich zunutze machend, hatte sich unter der Hülle der schwarzen Uniform eine ganze Schar ehrgeiziger und durchaus scharfer Geister in allerlei Forschungsinstituten und SS-Sonderabteilungen etabliert. Es war eine ganz bestimmte Sorte von Intelligenz, die sich da zusammengefunden hatte: von überheblicher Kritik an den geistigen Schwächlingen Hitler und Himmler, Ernst Jünger eben noch akzeptierend, Thomas Mann aus beschlagnahmten Beständen gründlich studierend, liebend nur einen herrisch interpretierten Hölderlin, im übrigen ernährt mit Gesellschafts-Philosophie von Sorel und Donoso Cortez aufwärts. In ihren spärlichen belletristischen Äußerungen war manches vorauszuspüren von dem, was das Dritte Reich seinen Kindern sonst vorenthielt, bis hin zu Sartre und zum surrealistischen Witz, wie man heute sagt. Es konnte alles daraus werden, und hätte das Dritte Reich länger bestanden, so wäre hier vielleicht so etwas wie ein Intelligenzlertrupp und BrainTrust herangewachsen. Ebenso möglich und sogar wahrscheinlicher, daß sie bei irgendeiner Diadochen-Auseinandersetzung liquidiert worden wären.

Habe ich mit alledem genügend klargemacht, daß es ein generelles aktives Verhalten der Künste im Dritten Reich eigentlich nicht gab und gar nicht geben konnte? Denn wir wollen es doch kein aktives Verhalten nennen, daß sich überall verhinderte Dichter, Musiker und Maler als Gau- und Kreiskulturwalter auftraten, lokale Schreckensherrschaften errichteten und für sich und ihre Freunde bald kürzer, bald länger einen lukrativen Markt gewannen. Hierauf einzugehen und Namen zu nennen, hieße wahrhaftig die Zeit vertun. Es bereitet heute schon Mühe, sich auch nur der begabteren von diesen Namen überhaupt zu entsinnen. Es war die Garnitur, die es möglich machte, daß die dummdreiste, aber nach meiner Meinung in ihrer Bedeutung stark überschätzte Bücherverbrennung vom Mai 33 stattfand und daß lyrische Dichter sich zum Vortrag ihrer Werke in SA- oder SS-Uniform warfen. Im gräßlichsten Kontrast zu dieser Verkleidung stand gewöhnlich der Inhalt der vorgetragenen Werke: blümchenselig, fade-begeistert, fade-humorig. Das war nicht allein Folge mangelnden Talentes. Es kam noch mehr daher, daß das Dritte Reich – in dieser Hinsicht der legitime Vorläufer oder auch Nachfahre des kommunistischen Staates – einen absoluten inhaltlichen und formalen Konformismus verlangte. Der einzige Unterschied vom kommunistischen Rezept bestand darin, daß die „fortschrittlichen“ Gegenstände nicht eben vorgeschrieben waren, daß man in „bürgerliche“ Themen, soweit unanstößig, ausweichen konnte. Davon machten die Parteidichter notgedrungen Gebrauch. Denn es war ja ganz unmöglich, die Gestalt Hitlers etwa in einer realistischen Umgebung oder gar in einem Konflikt zu zeigen – oder die Zustände in einem Lager des Arbeitsdienstes auch nur mit einiger belletristischer Plastizität zu schildern, was sich wohl gelohnt hätte – oder in dem angeblich klassenlos und problemlos glücklich gewordenen Volk gesellschaftliche Fragen in einem Roman oder einem Drama zu behandeln. Man vergleiche damit, was die Jahre nach 1918 – siehe Trommeln in der Nacht! – aus der zeitgenössischen Umwelt an Kunst haben hervorholen können, und mache sich dann klar, daß nach 1933 die Gipfelleistungen entsprechender Art Stücke waren wie Johsts Propaganda-Farbdruck „Schlageter“ und das überhaupt nur noch als Öldruck anzusprechende Lustspiel „Der Herr Baron fährt ein“ von Heinz Steguweit.

War aber nicht die Emigration ein aktives Verhalten, das sich damals dem Künstler nahelegte? Sie hat tatsächlich Hunderte unserer bedeutendsten Künstler betroffen – einen so hohen Anteil, daß die Illusion der literarischen Emigranten, es habe in Deutschland überhaupt kein geistiges Leben mehr gegeben, verständlich wird. Gleichwohl war die Auswanderung kein gangbarer Ausweg. Es heißt wohl doch die Autonomie des Künstlers überschätzen, wenn man einen privaten Willensakt, wie die Auswanderung aus der bisherigen Heimat, für einen politisch relevanten Akt hält und als solchen von allen Gutgesinnten rundheraus fordert. Zu Beginn des Dritten Reichs wie nach seinem Untergang sind unendlich viele gutartige und böartige Gespräche über diese Frage geführt worden. Die besonnene Antwort lautet wohl: Emigration ist, noch mehr als das erzwungene Exil (um das es sich ja in den allermeisten der gedachten Fälle handelte), eine Sache des höchstpersönlichen Entschlusses und darf keinem Menschen nachgerechnet werden, weder im Tadel noch als Forderung. In dem Augenblick auch, wo ein Schrift-



steller emigriert (jeder Mensch, aber doppelt der Künstler und zehnmals der Schriftsteller), hört sein Verhalten zu den öffentlichen Dingen in seinem Vaterland eigentlich auf. Er hat sich entfernt, sein Entschluß dazu ist zu respektieren, und kein sogenannter vaterländischer Lummel hat ihm einen Vorwurf daraus zu machen – aber er ist infolge seiner Entfernung zu einem Beobachter und Kritiker geworden und kann nicht mehr (oder nicht mehr so sehr) Teilnehmer sein, der täglich Stellung nimmt und sich verhält.

Sprechen wir also allein von den im Lande Gebliebenen. Ihr Verhalten, wie wir gesehen haben, konnte kaum als aktives Verhalten angesehen werden – deshalb unter anderem haben wir uns so gegen das anspruchsvolle Wort Haltung gesträubt. Andererseits war es auch nicht ein Verhalten der reinen Passivität: daß man sich gegen die politischen Vorgänge abgeriegelt hätte und zu Hause seinen Garten bestellt und an seinem Stiefel weiter geschustert. Es zeigte sich nämlich an der Art, wie man seinen Garten weiter bestellte oder nicht weiter bestellte, eine merkwürdige Unterscheidungskraft – beinahe so wie im Gleichnis zwischen den getreuen und den ungetreuen Hütern des Weinbergs. Klaus Mann hatte an Benn geschrieben: „Sie werden doch immer der Intellektuelle, das heißt der Verdächtige, bleiben, und niemand nimmt Sie dort auf.“ Das war richtig. Und es erwuchs eine tägliche Anfechtung, eine tägliche Geisteserprobung, aber auch manchmal ein mächtiges Freiheitsbewußtsein daraus, ob man diesem Zustand des verschmähten, von der öffentlichen Gesellschaft ausgestoßenen und verdächtigten Intellektuellen treu bleiben, mit Stolz treu bleiben, oder ob man Annäherungen unternehmen wollte. Es hat da tausend Sündenfälle gegeben, gerade in der ersten Zeit, wo man noch hoffen konnte, mit einer naiven Betonung des Nationalen oder Biologischen den herrschenden Mächten entgegenzukommen, ohne sich ihnen doch preiszugeben. Aber das führte nie sehr weit – im Gegenteil, man merkte, daß man sogar mit dem zurückstecken mußte, was man von Hause aus vielleicht gern vertreten hätte – daß man nicht einfach nur so weitergärtnern durfte. Auch wenn jemand z. B. seit Jahrzehnten Antisemit gewesen wäre, hatte er seit 1933, seit dem Judenstern, dieses Thema zu meiden und seine Ansicht darüber hintanzuhalten – das war Anstandsgebot und Künstlergebot. Auch in sehr viel subtileren Fällen verhielt es sich so. Es konnte sein, daß ein bestimmtes, an sich harmloses und fachgelehrtes Thema von amtlicher Seite (denn es gab ja Sprachregelungen und grüne und gelbe Dienste zur Belehrung der organisierten Intellektuellen) „richtungweisend“, wie man das nannte, angeschlagen wurde. Das war dann Anlaß, dieses Thema zu meiden. Oder es breitete sich eine neue Wortseuche aus, die Inflationierung eines bestimmten, an sich honorigen Ausdrucks durch Goebbels' beredten Mund. Grund genug, den Ausdruck auf eine private schwarze Liste zu setzen, oder ihn in einer scheinbar gelehrsamten Sprachglosse so zurechtzurücken, daß der Mißbrauch offenbar wurde. Es ging dabei nicht um eine Verschwörung Oppositioneller – sondern es waren, ja ich muß schon sagen, Lebensakte, ob man sich so oder so verhielt, und es war eine gewaltige, beinahe erschöpfende Mühe in der Entscheidung allein schon darüber, was man nicht tun, nicht schreiben, nicht mithalten wollte. Umgekehrt konnte es ein ebenso demonstrativer und mitunter auch gefährlicher Akt der Selbstbehauptung sein, wenn man ein nicht so erwünschtes eigenes Pfund justament wuchern ließ, in dem Augenblick,

wo es gerade im Begriff war, sich vom Unerwünschten zum Untragbaren zu verwandeln. Wenn man den nicht erwünschten Autor (denn verboten waren ja die wenigsten) Hesse oder Bergengruen oder Reinhold Schneider eben doch noch druckte, als Herausgeber, und eben doch noch besprach, als Rezensent, und wenn man, als produzierender Schriftsteller, in einer Zeit des proklamierten Großraums die kleinen Dinge besang und in einem Augenblick, in dem vom Volke Härte als eine auszeichnende Qualität gefordert wurde, über die Kraft der Sanftmut und der Liebenswürdigkeit schrieb.

Dies alles ist im Dritten Reich vorgekommen – in einer solchen Fülle und Vielfalt, einer solchen, nicht abgesprochenen, sondern – auf spätgoethisch gesagt – „sich ereignenden“ Regelmäßigkeit, daß man es doch wohl ein generelles Verhalten der Künstler nennen darf. Ich muß, da viele es nicht mehr bewußt miterlebt haben, ein paar Exempel anführen – auf die Gefahr hin, daß man enttäuscht ist und sich sagt: Was, das soll ein Risiko gewesen sein, das soll ein Verhalten dokumentieren? Es war ein Risiko – namentlich aber war es ein Verhalten, das damals wohl als solches empfunden wurde und für den Zeitgenossen sichtbare Wegweiser im Dschungel aufstellte. Vielleicht hat mancher es gehört, daß man sich damals heimlich Abschriften von Gedichten zusteckte, daß es fast eine Liebeserklärung war, wenn jemand einem neuen Bekannten nach flüchtiger Begegnung die Lotte in Weimar oder Hesses Glasperlenspiel oder den Konrad Heiden oder den Rauschning lieb. Risiko und Verhaltensweise! Eine sagenhafte Berühmtheit genoß das Gedicht „Der Mohn“ von Friedrich Georg Jünger, erschienen und bald verboten im Jahre 1934. Warum? Wegen der Stelle: „Widrig ist mir der Redner Geschlecht . . .“

Oder, mitten im Krieg, das als Privatdruck verbreitete „Venezianische Credo“ des jungen Rudolf Hagelstange. Wiederum werden manche schlecht verstehen, daß das kühn war, daß es mitriß: „Ach daß wir reden . . .“ Oder von Ernst Jünger: die Sensation, die Tröstung beim Erscheinen der „Marmorklippen“. Törichte Leute fragten einen, ob der Oberförster, der da in einer mythischen Landschaft der aufgeräumt-trollhafte Anführer der kulturfeindlichen Landsknechte war, den Reichsmarschall Göring darstellen sollte. Unsinnige Frage, nicht die allenfallsige Satire war es, die an dem Buche erhob, sondern Jüngers Mut, er selber zu sein, selbstherrlich anzuheben: „Ihr alle kennt die wilde Schwermut, die uns bei der Erinnerung an Zeiten des Glücks ergreift.“ Oder noch später, in dem Bande „Gärten und Straßen“, ausgerechnet im Militärverlag von Mittler & Sohn erschienen, der damals wahrhaft berühmte Tagebucheintrag vom 29. März 1940: „Am Morgen . . .“ Das mit dem 73. Psalm wirkte wie eine Fanfare. Jünger berichtet dann, wie er mit einem Kameraden zusammen einen Spähtag unternimmt: „Ich hatte . . .“ – wiederum beachte und staune man: dieses „ich fühlte mich dazu aufgelegt“, von einer todernsten militärischen Unternehmung, von der sonst nur im Tone des Wehrmachtberichts zu sprechen war – es machte das Blut erstarren.

Ich möchte es der Blütenlese genug sein lassen – sie ließe sich ins Endlose vermehren. Nach Kriegsende hat man aus solchen Dokumenten einige Bücher zusammengestellt, die das Vorhandensein eines geistigen Widerstands im Dritten Reich bezeugen sollten. Man hat auch bei Entnazifizierungsverfahren und ähnlichen Gelegenheiten ein bißchen viel Wirbel von diesen Dingen hergemacht, wie überhaupt von der ganzen Inneren Emigration, einem sehr

guten, aber sehr gefährlichen Schlagwort, das man nie hätte erfinden sollen, da es eine heimliche und großartige Sache in eine listige, wichtigtuerische Machenschaft umfälscht. Ich würde für meine Person sagen, daß man jenes inneren Widerstandes der deutschen Kunst immer gedenken, sich aber niemals seiner berühren sollte. Rühmt man sich seiner, dann verliert er, was ihm noch in der Erinnerung seine Vorbildlichkeit verleiht. Er tritt dann in eine ungesunde Konkurrenz zu den wahrhaftig größeren Taten – etwa dervom 20. Juli – und bekommt etwas von unreifem Knabenwerk. Dies aber war er nicht; er war viel mehr; er war beinahe Haltung. Er zeigte, daß die Künstler in Deutschland besser waren als ihr Ruf. Er zeigte, daß es Gleichschaltungen, Felonien und Spitzelei unter ihnen nicht in dem Maße gegeben hat wie im deutschen Wirtschaftsbürgertum und – ich fürchte – sogar in der deutschen Wissenschaft. Mehr noch: indem so viel Sorgfalt des Findens und Vermeidens aufgegeben wurde, gewann die deutsche Literatur, auch die deutsche Presse, eine Ausdrucksgenauigkeit wie lange nicht mehr. Wir werden mit der Lupe gelesen, sagte mir Hausenstein, als er das Literaturblatt der Frankfurter Zeitung an mich abgab. Es war nicht als Ermahnung zur Ängstlichkeit gedacht, sondern als Ermahnung zu einer Kühnheit, so klug, daß sie auch der Lupe des Gegners trotzen konnte, und ich hoffe, ich habe dieser Mahnung keine Unehre gemacht. Aber es ist nicht von mir die Rede, sondern von einem Zeitabschnitt, während dessen es tatsächlich ein Verhalten, ein notgedrungenes gemeinsames Verhalten unter deutschen Intellektuellen gegeben hat – derartig solidarisch, daß vermöge mikroskopischer Vertauschung doch ein geradezu weltliterarischer Zustand der Kollegialität hergestellt wurde – in unserem abgeschlossenen, vom geistigen Feind geknebelten Lande. Ob wir zu einer zweiten, oder ich muß wohl eher sagen dritten Solidaritätsleistung dieser Art imstande wären? Ich weiß es nicht. Möge uns die Probe erspart bleiben – mögen wir sie uns selber ersparen, indem wir streng mit uns selber und gleichzeitig streng wir selber sind.

---

*„Den Schlaf der Nacht verkürzen und die Stunden des Tages auskaufen  
und sich selbst nicht schonen und dann verstehen, daß das alles Scherz ist,  
ja, das ist Ernst.“*

Kierkegaard



## Aus einem Pisaner Tagebuch

Das wissenschaftliche Fluidum der Scuola wird immer anregender... Den Höhepunkt und den Abschluß einer Gesprächsreihe bildete ein Besuch Rudolf Borchardts, der von seiner Villa bei Lucca nach Pisa gekommen war. Ich kannte ihn als einen Geist von universaler Bildung, als einen erstaunlichen Übersetzer und faszinierenden Schriftsteller, ich wußte um seine genaue Kenntnis der provenzalischen Literatur, hatte von der Einführung in die Vita Nuova einen starken Eindruck empfangen, hatte, ein Jahr ist's jetzt her, H. die Übersetzung englischer Lyriker geschenkt und dort die erste lebendige Bekanntschaft mit Shelley und Byron gemacht. Der Essay über die italienische Villa war in jenem Sommer, in dem Curtius über italienische Literatur zu lesen begann, meine Einführung in das italienische Leben gewesen. Immer wieder hatte ich in den Anthologien geblättert, der über den „Deutschen in der Landschaft“ und den „Reden“, stets dort mir Unbekanntes und wirklich Bedeutendes gefunden und immer meine Freude an den meisterhaften knappen Charakteristiken der Autoren gehabt. Nun stellte mich St. morgens gegen 10 Uhr bei Batzell, dem Café an der Piazza Garibaldi, vor. St. mußte nach Livorno. Ich saß allein dem merkwürdigen Mann gegenüber. Ein mittelgroßer Sechziger, etwas sonderbar mit Knickerbockers und Sportjacke bekleidet, etwas wiegend sich bewegend. Ein braunes verwittertes Gesicht, mit mißfarbenem grauem Haar, ohne faßbaren Ausdruck. blieb der Eindruck des Menschen noch ungewiß, so war der Eindruck des Geistes verblüffend und rätselhaft. Eine solche Fülle an präsentem Wissen auf den verschiedensten Gebieten oder besser an überlegtem, begründetem und dabei höchst eigenwilligem und originellem Urteil war mir noch nicht begegnet.

Wir beide begannen mit Dante, und sofort entwickelte er mir eine Deutung der Inferno-Stelle, von der ich bei meiner Interpretation hatte ausgehen wollen, und wenn sie auch sehr anfechtbar schien – X, 63: „forse cui Guido vostro ebbe a disdegno“ soll sich auf Beatrice beziehen, weil Cavalcanti als Päderast galt, und Dante ihn noch hier verleumden wollte –, so war sie doch nicht willkürlich, sondern in seiner Gesamtanschauung des Danteschen Wesens und Lebens begründet. Das Gedächtnis Borchardts war erstaunlich, er wußte alle Stellen, die er benötigte, auswendig. Das Gespräch nahm eine andere Wendung, als wir von Curtius sprachen, den er nur wenig kannte, und auf Hofmiller kamen, von dem er eine prächtige Charakteristik gab, ihn den „einzigen Kritiker von Rasse in Deutschland“ nennend. Von den andern Kennern des Französischen gab er eine sehr witzige Kennzeichnung Vosslers, dabei nie nur kritisch, sondern anerkennend. Von der französischen Literatur selbst sprechend zeigte er eine souveräne Verachtung der modernen Literatur, etwa Prousts und Gides, und ließ sie mit Vigny, den er aufs höchste pries, endigen – Ausnahme Baudelaire.

Das Interessanteste erzählte er von Hofmannsthal. Er bedauerte, daß jener im reifen Alter nur noch Opernlibrettis verfaßt habe, und führte dies auf den verhängnisvollen Einfluß des Grafen Harry Kessler zurück. Dieser ist gerade

kürzlich im Elend gestorben; und nun gab Borchardt eine hochinteressante Lebensskizze dieses Menschen, hier in wenig Worten nicht wiederzugeben. Er kam auf die Freundschaft Wassermanns zu Hofmannsthal zu sprechen, die für diesen stets eine Belastung gewesen sei und sagte schöne Dinge über das Genie der Freundschaft in Hofmannsthal. Dann kam er auf die Eigenart seines Geistes und gab mir einen wunderbaren Eindruck von der persönlichen Wirkung Hofmannsthals. Nun begann er von dem Nachlaß zu sprechen und rühmte die unvergleichliche Schönheit der vorhandenen Entwürfe, sie mit den Handzeichnungen Leonardos vergleichend in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk. Bitter urteilte er über die Herausgeber des Nachlasses und des Briefwechsels, die ohne philologische Treue arbeiten, nur mit der Absicht, jährlich Geld aus diesem verschütteten Bergwerk zu ziehen.

Auf dem Wege zur Scuola kamen wir auf Petrarca und Cicero, auf Horaz und endlich auf die Provenzalen. Oben in meinem Zimmer las er mir ein Gedicht Rudels vor, mit eigentümlicher Magie. Sein Liebling ist Arnaut Daniels, und er wünscht sich einen Philologen, der endlich das Geheimnis des „trobar clus“ erforschen und der wirklichen Bedeutung der Provenzalen für die dichterische Tradition gerecht werden würde.

Am Nachmittag saßen wir wieder im Café um einen Tisch, jetzt auch Stenzel, Ferrari, Frugoni anwesend, Borchardt unzählige Zigaretten rauchend, und das Gespräch ging weiter. Zunächst über Kleist, besonders über die „Penthesilea“, und Borchardt definierte sie als das barocke Drama der deutschen Literatur, zog zur Erläuterung die Antike auf den rubensschen Bildern heran und endete mit einem Vergleich mit der Lyrik von Zinzendorf und Spee. – – Darauf skizzierte er dem verblüfften Frugoni, der stets bockt, wenn man eigenwillige Ideen äußert, den Plan eines „italienischen Nadler“, worin der regionale Geist der italienischen Stämme erfaßt werden müßte, der selbst noch die lateinischen Dichter mit den modernsten verbindet – nach Borchardts Anschauung, die nicht direkte Beeinflussung verlangt, sondern Stilverwandtschaften, und dazu neigt, sie mit der Kraft des eigenen Denkens zu schaffen, wo sie ihm gefordert erscheinen.

Dann begann eins der Hauptgespräche mit Ferrari, über seine Sappho-Studie, und jetzt trat zutage, wie sehr Borchardt auch wissenschaftlich orientiert ist. Schüler Büchelers in Bonn, war er philologisch völlig durchgebildet, und verfocht seine Ansicht – es wurde jetzt italienisch gesprochen –, indem er die schönen Verse Sapphos auswendig kannte, eine durchdachte Übersetzung lieferte, und Ferrari an Sachkenntnis nichts nachgab. Gewinnend war hierbei die echte Ergriffenheit, mit der er von Sappho sprach, in der unmittelbare Empfänglichkeit und das Bewußtsein der unvergänglichen Bedeutung dieser Lyrik für die folgende Tradition, die ihm völlig gegenwärtig war, zusammenklangen. –

Später sprachen wir von dem neuen Buch Borchardts über Pisa, das demnächst in der „Corona“ erscheinen wird.

Borchardt hat eine leidenschaftliche Verehrung für Pisa, wo er als junger Student die entscheidenden Anregungen für seine mittelalterlichen Studien empfangen hat. Von dieser Zeit erzählte er sehr warm. In Pisa scheinen ihm viel bedeutungsvoller als in dem jüngeren Florenz alle Fäden des mittelalterlichen Europa zusammenzulaufen, und dies hat er in dem Versuch über Pisa

darzustellen versucht: es soll ein Beispiel für jene Forschungsweise sein, die er heraufzuführen wünscht, eine allgemeine Kunde vom Mittelalter, eine Mantelwissenschaft, wie es die Altertumswissenschaft für die Antike darstellt. Weiterhin wurde von dem Buch gesprochen, das er dabei ist, auf englisch für ein englisches Publikum zu schreiben: „Interregnum“ betitelt, in dem er den historischen Ursprüngen der deutschen politischen Situation nachgehen will, vor allem des der Kirche gleichberechtigt gegenüberstehenden Staates.

Für mich wurde es Zeit, zu gehen. Er lud mich sehr freundlich zu sich in sein Haus. Ich ging mit rauchendem Kopf auf mein Zimmer, um mich für den Abend umzuziehen, noch gänzlich unfähig, ein anderes Urteil zu fällen als das des Außergewöhnlichen – und das ist stets sehr viel. Für meine mittelalterlichen Studien kann diese Bekanntschaft Unschätzbares bedeuten.

### *Besuch in Saltocchio*

Borchardt, trotz seines Alters, liebt es leidenschaftlich, sich in einem Kreis junger Menschen wieder als Student zu fühlen und zu diskutieren, zu diskutieren, ohne an Ort und Stunde zu denken. Kommt er nach Pisa, so steigt ihm die Erinnerung an jene entscheidenden Jahre, in denen er als junger Mensch hier die sein ganzes Leben bestimmenden geistigen Anregungen empfing, wie ein junger Wein zu Kopf. Er kann die Arnobrücke nicht überschreiten, ohne tief aufzuatmen und den Blick flüßig und flüßig wandern zu lassen, und dann sitzt er bei Batzell einen ganzen Nachmittag, raucht unzählige Zigaretten, von dem alten Kellner Gioacchino bedient, den er nun schon vierzig Jahre kennt, und unterhält sich mit jedem, der sich an seinen Tisch setzt. Auf diese Weise hatte er alle Mitglieder unseres kleinen Freundeskreises kennengelernt, und wir waren alle eingeladen, ihn auf seiner Villa in Saltocchio bei Lucca zu besuchen.

Es war ein etwas bedeckter kühler Tag, an dem wir zu fünft den Zug bestiegen, ein Abteil okkupierten und gen Lucca dampften. Ferrari war erkältet, übermüdet, und saß etwas dumpf in seiner Ecke, D'Andrea in der andern trällerte Schlagertexte und mokierte sich im voraus über die gewichtigen Gespräche, die wir im Hause Borchardt führen würden, ich war schweigsam, denn ich trug einen Brief in der Tasche, den ich gerade noch beim Portier abgeholt hatte, und hing meinem Traume nach. In Lucca stieß noch Hönigswald zu uns, ein Florentiner Freund Stenzels, wie er Altphilologe, ein stiller, kluger und lebenswürdiger Mensch. Als wir den Bahnhof verließen, kam uns beim Anblick der vielen wartenden Chaisen der Gedanke, zu Wagen nach Saltocchio hinauszufahren. Es war eine klapprige Kutsche, und wir mußten eng zusammenrücken, D'Andrea saß auf dem Bock. Wir umfuhren die Wälle von Lucca und bogen in eine Nebenstraße ein, die auf schmaler steiniger Bahn durch die Gärten und Dörfer, entlang an Kanälen, zwischen weißlichen Weidenreihen, den Bergen von Bagni di Lucca zuführte, jenen Bergen, durch die sich das einsame Tal zum Abetone hinaufzieht, das ich im Dämmerlicht mehrmals mit dem Autobus hinaufgerattert war. Es war erbärmlich kalt, und wir verwünschten im geheimen die Idee, den offenen Wagen genommen zu haben. Zuweilen tat es wohl, abzuspringen und ein Stück Wegs nebenherzulaufen – der alte Gaul bewegte sich in einem langsamen Zuckeltrab. So ging's durch



die kleinen Dörfer, an den neugierig aufschauenden und lächelnden Leuten vorüber, bis die Berge näher kamen, mit winzigen Dörfern an ihrer Flanke und heiteren Villen an ihrem Fuß. Es wurde herumgeraten, welche die Borchardts sein möchte, bis Stenzel, der mit großer Genugtuung den Cicerone spielte, auf ein stattliches Landhaus wies, einen rechteckigen Würfel mit einem spitzgiebeligen Dach und putzigen Kaminen, die an französische Renaissance denken ließen. Einstmals führte von dem Haus eine prächtige Pappelallee in gerader Linie auf Lucca zu – die Bäume sind vor gar nicht langer Zeit abgestorben, und nur noch ein Stück Straße führt herrschaftlich auf die Villa und das breite Gartentor zu. Es ist eine Privatstraße, mit Ketten gesperrt, und wir ließen unsern Wagen zurück und schritten vergnügt auf den herrenmäßigen Landsitz zu.

Borchardt empfing uns in dem großen Saal, der die Mitte des Erdgeschosses einnimmt, nach vorn öffnet er sich mit einer Flügeltür auf die Freitreppe, die in den Garten hinabführt, rückwärtig liegt eine Art Wintergarten, der sich mit großen Fenstern dem Park zuwendet. Ich hatte nicht vermutet, daß es ein so schönes altes Gebäude sein würde: die Einrichtung war vergoldetes Empire, die hohe Decke schmückte ein mythologisches Gemälde, in den Ecken standen marmorne Spieltische. Mit etwas steifer Grandezza teilte Borchardt uns mit, daß die Villa Bernardini eine Zeitlang im Besitz der Schwester Napoleons gewesen sei, die nebenan, in dem klassizistischen Himmelbett, geschlafen habe. Aber dieses etwas pretenziöse Benehmen Borchardts hatte gegenüber einem Menschen wie D'Andrea wenig Erfolg, der sich nun kokett, verwöhnt, oberflächlich gab und auf jede allzu gewichtige Geste Borchardts mit einer spitzbübischen, graziösen Frechheit antwortete – nichts reizender zu beobachten, wie Borchardt sofort den Ton wechselte und den andern an Geist und verspielter Konversation zu überbieten begann. Es war ein verstohlenes Duell, das den ganzen Nachmittag andauerte.

Wir traten in das Arbeitszimmer, nicht in das eines Gelehrten, sondern in das eines Tagesschriftstellers und Literaten. Die Bibliothek, das zeigte ein Blick, war unvollständig, willkürlich und in sorgloser Unordnung. Auf den Tischen häuften sich die Bücher, die Zeitungen, dazwischen Manuskriptbogen. Die Hausfrau weilte seit einiger Zeit auf Besuch in Deutschland, so daß sich der reizende Brauch herausgebildet hatte, einen der kleinen Buben als wandelndes Schlüsselbund anzusehen und ihm alle Schlüssel des Hauses anzuvertrauen, ein Amt, das er auch jetzt in Abwesenheit der Mutter mit großer Wichtigkeit versieht. Borchardt schüttete in dem Kamin trockene Kienäpfel auf, die knisternd duftend zu brennen begannen. Wir wärmten die Hände und verloren die Starre der kalten Fahrt. Man saß im Kreise und plauderte. Wie stets in einem größeren Kreise blieb die Unterhaltung ein wenig an der Oberfläche, und D'Andrea hatte sein Vergnügen daran, bei den wichtigsten Dingen zu bleiben und mit ihnen zu spielen. Borchardt, Zigaretten drehend, verfocht das Kaminfeuer und das Kerzenlicht und alle die Handfertigkeiten, zu denen in der „guten alten Zeit“ die mangelnde Technik den Menschen angehalten hatte. Stenzel, in dem ein wahrer Widerspruchsteufel wohnt, opponierte heftig. Und so ging es hin und her, bis es zum Essen gongte. – Das Speisezimmer war eine Überraschung und wirklich reizend: es war ein Gartensalon, der von oben bis unten mit einer Landschaft ausgemalt war, einem buschigen

Wald und einer Jagd. In der Mitte stand ein großer runder Tisch, ohne Tuch, sondern an den Plätzen mit kleinen Spitzendecken belegt. Hier warteten die beiden jüngeren Kinder mit ihrem Präzeptor. Der Hauslehrer war ein großer linkischer, schweisamer Deutscher, schlecht gekleidet und blaß. Die beiden Jungen, etwa zehnjährig, waren entzückend, feingliedrig, rotbackig, mit weichem Haar, und reizend erzogen. Man speiste sehr vergnügt, die Kleinen voll Ehrfurcht vor dem gelehrten Besuch, wir andern einander aufziehend – köstlich war der Wein, ein hellgelber, leichtprickelnder toskanischer Wein. Der Nachmittag verging mit Geplauder, Spaziergehen durch den noch winterlich verwilderten Garten – nur unter einem hohen alten Baum blühten die ersten Krokus und Osterglocken –, mit Stöbern in der Bücherei, alles ein wenig stimmungslös, weil nie ein wirkliches Gespräch zustande kommen konnte. Mich erregte, auf den Bücherregalen überall den Spuren des Kreises zu begegnen, der zu Anfang des Jahrhunderts den Inselverlag gründete und in dem Borchardt selbst eine so wichtige Rolle spielte. Da waren die Werke Hofmannsthals, den Borchardt über alles verehrt und geliebt hat, da waren die Gedichtbände R. A. Schröders, die von Heymel, von dem ich gar nicht gewußt hatte, daß er sich auch dichterisch versucht hatte, da waren ein paar Luxusausgaben, vor allem aus späterer Zeit, in der Borchardt die Bremer Presse beeinflusste. Das herrlichste war die Ausgabe der *Divina Commedia*, eins der schönsten Bücher, die ich je in Händen gehabt habe. Jene Grübeleien über das Generationenverhältnis, die mich so stark beim Lesen der Rede über Hofmannsthal befallen hatte, kam mir hier wieder: denn so vieles, was wir heute unser Eigenstes meinen, begann in jener Zeit, und dennoch bleibt ein unüberbrückbarer Riß, der uns heute von jener Vorkriegszeit trennt, auch von dieser so hochherzig strebenden Jugend. Immer scheint mir, daß wir heute auf soliderem Boden stehen, aber wieviel Schönheit, wieviel Glanz des Lebens haben wir mit dieser unsrer eigensten Nüchternheit und Scharfsichtigkeit dahingegeben. Jener Rausch des schönen Daseins, der diese reichen Kaufherrnsöhne erfüllte, ist uns nicht mehr möglich, wie auch ihr leidenschaftlich und bitter ernstes kulturphilosophisches Denken, obwohl es so oft die gleichen Probleme behandelt, uns in anderer Weise aufgegeben ist, da sich für uns die politische Wirklichkeit gewandelt hat. – Es dunkelte, als wir durch die Felder auf schmalem Pfad zum Bahnhof rannten: mit bösem schwarzem Blinken floß ein kleiner Bach über den Weg. Es war kalt. Müde und ausgeleert saß ich im Zug, mit dem schalen Geschmack auf der Zunge, der allzuvielm Sprechen und allzulanger Geselligkeit folgt. – –

### *Allein in Saltocchio*

Es ist Frühling geworden. Während ich den Morgen über Keats übersetze, liegt draußen die Sonne auf den Bergen, daß ich mich im leichten Anzug aufs Rad setze und hinaus gen Lucca fahre. Die Straße über die Ebene den Bergen zu geht es leicht im Spiel von Licht und Schatten, und zur Rechten der Kanal schimmert hellgrün. Am Wegrain blühen die ersten Blumen, und an einer Häuserwand in S. Giuliano hängen goldgelb die Zitronen. Die glatte Straße fährt es sich herrlich leicht, und ich surre mit fliegenden Rockschoßen durch die kleinen Dörfer, in denen die müßigen Leute

mir nachschauen. Ein Kirchplatz ist ganz von gelben Mimosen überwachsen. Ich erkenne die Orte wieder, die ich im ersten Morgengrauen mit dem Omnibus durchfahren habe. Es geht über die Bahnlinie, nicht mehr am Fuß der Berge, sondern durch das Luccheser Tal – die mächtige Ruine von Ripafratta liegt schon längst hinter mir –, und zu Mittag bin ich in Lucca. Dort esse ich, und dann geht es im Kreise um die Mauern bis zum Tore, das sich gen Bagni di Lucca öffnet, und die gerade Straße wieder den Bergen zu. Mir entgegen kommen jetzt all die jungen Leute, die von den umliegenden Dörfern nach Lucca fahren,<sup>1</sup> um sich zu amüsieren, per divertir si. Sie waren fast alle dunkel gekleidet, und ich sollte noch merken, daß mein heller Sommeranzug ein wenig verfrüht war. Zunächst fuhr ich behaglich in der Mittagssonne den Bergen zu, die mit ihren vielen Villen heiter vor mir lagen, sah bald das spitzgieblige Dach der Villa Bernardini, bog von der Straße ab und kam auf schmalem Weg an das Parktor. Ich schob das Rad den Laubengang hinauf, an der verwitterten Wasserkunst vorüber und wurde vorm Hause von einem 15- bis 16jährigen empfangen, der unverkennbar der älteste Sohn Borchardts war, gewöhnlich mit der Schwester in einer Pension in Florenz, wo sie die deutsche Schule besuchen. Er führte mich in das kleine Gewächshaus, wo ich den Vater fand, wie er Staudenknollen aussonderte, um sie in die Erde zu legen. Ich wurde lebhaft empfangen, und wenige Minuten später saßen wir auf der kleinen Terrasse der Freitreppe in der köstlichen Sonne, mit dem Blick auf die Zufahrtsallee und die im ersten Frühlingslicht aufblühenden Berge.

Das Gespräch war hinreißend interessant. In mir den willigen Zuhörer witternd, entfaltete Borchardt sein verblüffendes Talent eines gesprächsweise Improvisierenden, und die glänzendsten Vergleiche und Formulierungen bildeten eine einzige Kette, vielleicht ein wenig überladen und barock, zu gewichtig für ein Gespräch, aber stets bewunderungswürdig. Ich war lebhaft an Rivarol erinnert, da Borchardt eine, freilich ins Deutsche und Moderne transponierte Begabung ähnlicher Art zu sein scheint, gedankenreich und im Gespräch von meisterhafter Gestaltungskraft, viel schwerer und widerwilliger dagegen zu einem Werke zu bringen. Beide sind als Erscheinungen nur in einer literarisch hochentwickelten Umwelt möglich gewesen, da sie eine gebildete Zuhörerschaft voraussetzen und selbst der Literatur, nicht nur als geistigem Bereich, sondern als sozialer und menschlicher Umgebung mit Leib und Seele verfallen sind. Die Einsamkeit, in der Borchardt seit Jahren lebt, auch sein Emigrantentum, widerspricht dem wenig, ebenso wie mit dem Charakter Rivarols seine geistige Isolierung wohl vereinbar ist. Es bestätigte nur meine geheime Erwartung, als sich im Verlauf des Gesprächs Borchardts Geistigkeit als die eines Konservativen und Restaurators herausstellte.

Das Gespräch ging auch von Rivarol aus, indem ich von den Ergebnissen der letzten Tage erzählte, wir kamen auf seine Danteübersetzung zu sprechen, und Borchardt holte eine Besprechung, die Hofmiller von seinem deutschen Dante gegeben hat und in der er zum Vergleiche auch die französischen Versuche behandelt: ich horchte auf, da ich diesen Essay nicht kannte, griff zu und hatte endlich die Studie in Händen, an die ich den Schluß meines 6. Kapitels anknüpfen konnte.

Ich erzählte weiter von dem Seminar, das Schiaffini in der Scuola abhält und das immer gleich interessant bleibt: Schiaffini, einer der wenigen italieni-



schen Professoren, der mit deutschen Methoden Sprachwissenschaft treibt, hat das Ziel, dereinst eine historische Syntax des Italienischen zu schreiben, etwa dem Vorbilde Lerchs folgend. Es ist äußerst lehrreich, an seiner Methode zu verfolgen, wie in den letzten Jahren die Sprachwissenschaft historisiert wird. Nachdem man an dem Gerüst der „Lautgesetze“ die äußere Sprachgestalt und ihre lautliche Entwicklung kennengelernt hat, beginnt man jetzt zu untersuchen, wie diese Sprachzustände lebendig gewesen sind, d. h. wie historisch-soziologische Einflüsse, poetische Theorien, kulturelle und literarische Strömungen und Moden auf sie eingewirkt haben: man beginnt eine Geschichte der mittelalterlichen Literatursprachen zu schreiben. Borchardt hob für den Beginn des Italienischen den entstehenden Einfluß der Pisaner „Handelskoinä“ hervor, der Sprache der Pisaner Kaufleute, die sowohl in der Provence wie in Sizilien Faktoreien besaßen, und so ein Idiom benötigten, das vielerlei Elemente in sich aufnahm und nach Borchardt die Grundlage für die Literatursprache der Sizilianischen Schule wurde – eine geistvolle Hypothese, freilich sehr zweifelhaft. In ähnlicher Weise entwickelte er mir den Ursprung der italienischen Plastik, der Werke Niccolò Pisanos, die man gewöhnlich unter apulischem Einfluß stehen läßt, aus der Pisaner Welt. Pisa ist ihm das Zentrum seiner Vorstellung vom Mittelalter geworden, trotz, oder für ihn gerade weil Dante es so gehaßt hat.

Beim Tee kamen wir auf D'Annunzio zu sprechen, der am 9. gestorben ist. Am 4. 3. hatte Russo eine recht teilnahmslose, nichtssagende und akademische Rede gehalten, man fühlte deutlich, daß D'Annunzio in den letzten Jahren bereits ein lebend Verstorbener gewesen war. In Borchardt saß mir nun einer gegenüber, der als junger Mensch, in Hofmannsthals Gesellschaft, in Wien, dem einst so Gefeierten selbst begegnet war: nicht nur persönliche Anekdoten wußte er zu erzählen, die widerwärtige „Verbrechernatur“ des Toten zu charakterisieren – wenn Borchardt verachtet oder haßt, wird er in seinen Verdikten maßlos –, sondern er ließ auch deutlich werden, wie seine Generation sich von dem Einfluß der großen „Mysterienschänder“ – zu denen er auch Wagner und Nietzsche und noch George zählte – zu befreien gesucht hatte, die Generationsverbundenheiten und -verschiedenheiten wurden mir wieder bewußt, und die seltsame Bedeutung des großen Krieges, der für die geistige Bewegung zuweilen völlig nichtssagend zu sein scheint, dann wieder eine unüberschreitbare Kluft aufreißt. – Dies war das Teegespräch gewesen, den wir alle gemeinsam um den runden Tisch verteilt einnahmen.

Das nächste Gespräch drehte sich um das 18. Jahrhundert, grundsätzlich um die Weisen, Epochen zu unterscheiden und Jahrhunderte zu charakterisieren, im besonderen um Goethe, um seine Herkunft aus dem Aufklärungszeitalter, und den Einfluß der französischen Bildung. (Über Goethe bewege ich in mir eine Menge Gedanken, und alle lassen mich erkennen, daß über ihn eine Legende existiert, aber wenig Durchdachtes, Zutreffendes.) Mit sinkender Sonne wurde es plötzlich kalt, und ich mußte mir einen Sweater ausbitten, um nicht zu frösteln. Wir saßen jetzt im Arbeitszimmer am Kamin, und Borchardt las mir ein Stück Prosa vor, eine Antwort auf die Rundfrage, ob es in Deutschland verkannte Dichter gäbe – sie war wieder allzu pompös im Ton, allzu angespannt –, genauso wie es Rivarol unterläuft – und ähnlich gemischt aus Sarkasmus, Concetti und prächtigem Bild. Es war Anlaß zu einem

andern Gespräch, das Borchardt gerne führt, über den merkwürdigen Mangel einer öffentlichen Literaturkritik in Deutschland, der bewirkt, daß das literarische Gewissen in Deutschland so wenig geschärft ist, keine Wertmaßstäbe bestehen und die Nation so stiefmütterlich mit ihren besten Söhnen umgeht.

Inzwischen war es Abend geworden und ich mußte an die Heimfahrt denken, aber man ließ mich nicht fort. Borchardt sprach gerade über die zeitgenössische Philosophie und gab – mir vor allem wertvoll – ein Bild von der Geistigkeit Diltheys, wobei er, als er von der seltsamen Unsicherheit, Weichheit in Dilthey sprach, den erstaunlichen Vergleich gebrauchte, jener habe durch die verschiedenen geistigen Haltungen hindurchgesehen wie durch gemalte Fenster, sei aber nie auf einen undurchsichtigen Grund gestoßen, von dem er sich hätte abstoßen können. Es war ein echt Rivarolsches Gleichnis, um eine geistige Situation zu versinnlichen und im Bilde zu beurteilen.

Bei Tisch, an dem er den Hausvater spielte, den Braten aufschnitt und die Kinder versorgte, erzählte er von seinem Elternhaus, in dem es anscheinend ausnehmend streng zugeht – im ganzen die Erziehung in einer vornehmen, reichen jüdischen Familie –, und auch von den Verwandten Schröder, auch von dem Onkel Rudolf Alexander, und die kleinen Jungen, die gewiß diese Geschichten nicht zum erstenmal hörten, stellten mit einer reizenden Mischung von Schalkhaftigkeit und Erstaunen Fragen.

In dem Gartensalon war ein Ofen entzündet und um den standen wir noch eine Weile, Borchardt, sein Töchterchen Corona und ich. Und er belehrte sie über einige Dinge aufs reizendste, stets erstaunlich klar und beschlagen. Dann waren wir allein und wurden, an dem erkaltenden Ofen sitzend, auf das Politische gelenkt. Borchardt entwickelte seine konservativ-monarchistische Haltung.

Es war Mitternacht, als wir uns trennten, leidenschaftlich erregt. Er führte mich in das Nebenzimmer, wo das majestätische Himmelbett der Schwester Napoleons aufgeschlagen war. Die Einrichtung des Zimmers hatte die ganze Kargheit dieser alten vornehmen Villen. Ein stilechter reicher Decor, aber keinerlei Bequemlichkeiten. Ein kleines Toilettenkabinett, ohne Wasser, das elektrische Licht war der einzige Luxus. Ich schlief hochgebetzt vorzüglich.

In aller Frühe wurde ich geweckt, da Borchardt mit seinen beiden älteren Kindern mit dem ersten Zug nach Florenz wollte. Es war noch dunkel und bitter kalt. Ungefrühstückt trabten wir zur Station, ich auf dem Rad den Koffer schiebend. Dann war ich wieder allein, und fuhr, der Frühe froh, die Straße entlang. Als ich Lucca hinter mir hatte, sah ich in den Fenstern der Häuser am Weg einen roten Schein. Hinter mir ging über den Bergen rot die Sonne auf. Es war herrlich, in der klaren Luft geschwind von Dorf zu Dorf zu radeln. Gegen acht Uhr war es, als ich von den Bergen abstieß wie ein Schwimmer und über die Pisaner Ebene den Mauern zueilte. Die weißen Bauten lagen im Morgenlicht. Der Kopf war auf dieser Frühfahrt ganz frei geworden, und vergnügt trat ich bei Stenzel ein, der noch zu Bett lag, um ihm zu erzählen und Grüße auszurichten.

## Der unvernichtbare Liebhaber

Neugriechisches Märchen

Wolfsohr war weit herumgekommen auf der Suche nach dem Wofürdasalles. Heruntergekommen war er dabei auch. Er stak in Lumpen, starrte von Schmutz, aber seine junge Schönheit leuchtete durch alle Krusten und Lappen. Er saß in dem kleinen Fischerhafen Kuluri. Saß und schaute übers Wasser. Hunger nagte im Magen und im Herzen. Er trat in den Gemischtwarenladen des alten Pschiras und bat um ein Stück Brot. „Stück Brot?“ sagte der Alte, „junger starker Bursch wie du? Bist doch kräftig, wie?“, und er lachte verschmitzt. „Oben ist das ganze Dorf voll schöner Frauen, ihre Männer sind für sechs Wochen auf Fischerei. Geh hinauf . . . Wenn du's gut mit ihnen kannst, wird man dir zu essen geben und noch mehr dazu. Bist doch kräftig, wie?“, und er ließ einen Habichtblick über den Körper von Wolfsohr schießen.

Sein linkes Auge kniff sich langsam zu. Das rechte stierte mit lüsterner Bosheit.

„Ist gut“, sagte Wolfsohr, „will's versuchen.“ Und er ging zum Dorf hinauf. Oben waren viele schöne Fischerfrauen. Aber keine hörte auf Wolfsohr. Alle waren beschäftigt im Stall, im Keller oder im Garten. Sie warfen ein halbes Auge auf den zerlumpten Starken, aber sie sagten sich: Unsere Männer sind auch kräftig und stark. Zudem sind sie sauberer. Man kann sie erkennen. Jenen kann man nicht erkennen.

Müde erreichte Wolfsohr das letzte Haus. Eine schöne junge, reichgekleidete Frau sah müßig aus dem Fenster. Er bat um Essen, um Brot und Trunk. Sie lud ihn hinein.

In der Küche sagte sie: „Wasche dich erst.“ Ungern wusch sich Wolfsohr. Sie stand neben dem Rauchfang, sah ihm zu. Sein Leib war wie regengebliebenes Elfenbein. Sehr fest, sehr genau in der Form. Er stand in einem kreisrunden Kupferbecken, das hell verzinkt war. Er stand in der Sonnenscheibe. Blank und sauber ging er aus ihr hervor. Die Frau half ihm abtrocknen. Sie rieb seinen Rücken trocken, kraulte ihm das Kreuz. Ihre Bluse öffnete sich.

Das Feuer glühte unterm Rauchfang, lachte auf, wenn's der Wind erfaßte, heulte empor, wirbelnde Goldhand. Das Haar der Frau löste sich, fiel über ihre Hüften. Wolfsohrs Hände waren an ihren Hüften. Stark, fest, ruhig hielt er die Frau. Seine gute Kraft rann in sie. Ihre Brüste hoben sich. Ihre Schenkel wurden golden, hoch, gewölbt. Golden flatternde Freude füllte die rauchige Küche. Glück glimmerte über die Fliesen. Seligkeit spiegelte sich im Kupfergeschirr an den Wänden. Holdes zog mit dem Licht durchs Fenster. Auf dem hervorgerollten schwarzroten Festtagsteppich lagen sie beide: nackt, reich, herrscherlich, mit aufgestützten Armen, Gesicht in Gesicht einander gegenüber.

Sie sprachen nicht.

Sie atmeten nur miteinander.

Vergessen war das Ziel Wofürdasalles.



Indessen, es klopfte. Sie hörten nicht. Es klopfte heftiger. Die ganze Haustür bebte. Die Frau sprang auf. Sie war bleich.

„Verbirg dich“, flüsterte sie, „es ist mein Mann, er kommt essen.“ Sie rollte ihn in den Festtagsteppich, stellte ihn mit der Rolle in die Ecke. Sie rief zum Fenster hinab: „Ich wasche mich eben, warte ein wenig, mein Gemahl.“

Unten der Wartende. Ihre Augen sprühten, als sie ihm öffnete.

„Cheräde“, sagte er, „schön frisch und heiter kommt mir mein junges Weib entgegen. Glückliche habe ich gewählt.“

Sie räumte das Waschzeug weg, deckte den Tisch. Er aß. Unter seinem grauen Haar dasitzend aß er. Er kniff langsam ein Auge zu und sah mit dem andern boshaft lüstern auf die runde, feste Gestalt seines junges Weibes. Gut habe ich gewählt, dachte er in seinem geizverschlossenen Sinn. Und er freute sich über sie wie über ein gutes Stück Ware.

Wolfsohr im Teppich hörte das Tischgespräch. Teller klapperten. Die Kelle schlüpfte schmatzend in den Brei. Gebratenes zischte. „Gib mir ein Küßchen“, sagte der Alte, „ich muß wieder hinab, Kunden warten. Verriegle immer so gut das Haus. Laß niemand ein.“

Er ging.

Wolfsohr sprang aus der Teppichrolle. Zusammen aßen sie, lachten und scherzten leise. Das Glück hockte wie eine Henne auf der Glut und brütete Wärme aus... Abends ging Wolfsohr hinab nach Kuluri. Der Alte vom Laden sah ihn übers Meer hinblicken. „Was blickst du?“ fragte er ihn. „Bist du zufrieden, hat man dich gesättigt?“ Er kniff das Auge langsam zu: „So ein starker Kerl wie du, he?“

Und er lachte. Hustend lachte er.

„Ich fand ein schönes, junges, starkes Weib“, sagte Wolfsohr harmlos. „Ich tat so, wie du sagtest, und sie tat mir gut.“

Durchsüßt von seiner Bosheit lächelte da der Ladenalte, dachte an die breitbrüstigen Fischer, die mutwilligen, draußen auf der See. Einer von ihnen trug Hörner in diesem Augenblick. Wohltuend war es für ihn, den Graukopf, daß jemand gehört worden war. Wer mochte es wohl sein?

„Wo war's denn?“ fragte er.

„Am Ende des Dorfes“, sagte Wolfsohr harmlos. „Als wir im schönsten Spiel waren, kam der Gatte heim. Die Frau rollte mich in einen Teppich. Ich hörte sie mit ihrem Gatten zusammen essen. Es war sehr verrückt.“ Und er lachte fröhlich, offen, hintergrundlos, wie er war.

Der Ladenalte erleichte unter seinen Stoppeln, trat in den Schatten seines Schanktisches, schenkte ein Wasserglas voll Anisschnaps:

„Brav hast du's gemacht“, sagte er, „nun kräftige dich.“

Wolfsohr schüttete das Glas steil in seinen Hals, räusperte sich, lachte.

„Tu's morgen noch mal“, sagte der Ladenalte; „auf die Art kannst du hier jahrelang leben. Braucht's ja niemand zu merken. Ich kann schweigen.“

„Wirst du schweigen?“ fragte Wolfsohr.

Der Alte füllte das Glas.

Wolfsohr schlief die Nacht im Bootsschuppen. Morgens ging er wieder hinauf. Er kam zum Haus, und ehe er gerufen hatte, öffnete sich schon die Tür. Lippen wie Blutschaum funkelten im Hausflur. Er küßte. Sie speisten zusammen, scherzten. Wie silberner Sand glitt die Zeit durch ihr Glück. Fugen-

loses Wohlbefinden. Unten klopfte es. Die Frau erbleichte, schrie aus dem Fenster: „Ich muß erst vom Gemüse das Wasser abgießen!“ Und stopfte Wolfsohr in den großen eichenen Kleiderkasten.

Der Alte kam. Sein Augenlid sank, einäugig lächelnd sah er seine Frau an. „Bevor wir essen“, sagte er, „muß ich eine Kleinigkeit erledigen. Ein Wlachi war heute im Laden bei mir. Er weissagte aus einem Glas Schnaps, das er über einen Stein goß. Er sagte: ‚In deinem Haus steht ein Teppich. In dem Teppich hat sich der Teufel verborgen.‘ Nun, und ich hab’ dies mitgebracht . . .“ Er zeigte ausführlich vor seinem Weib ein blankes Pistölchen. Er forschte im Gesicht seines Weibes. Es war frisch gleich einer kleinen taunassen Melone morgens auf dem Acker.

„Der Wlachi hat gesagt“, fuhr er fort, „nur ein Weib kann auf den Teufel schießen. Sechsmal überallhin, hast du verstanden?“

Die Frau lachte mädchenfröhlich. Sie schoß sechsmal kreuz und quer durch den schönen schwarzrotgestreiften Feiertagsteppich.

Des Alten Augen hingen mit lüsterner Bosheit an ihren Bewegungen. Dann aßen sie, er beobachtete sie, er schüttelte inwendig den Kopf. Dann ging er, sie lachte ihm den Abschied nach, er schüttelte den Kopf.

Wolfsohr kam aus dem Kasten. Gegen Abend ging er nach Kuluri hinunter. Der Ladenalte trat vor seine Tür und sah einen Mann übers Meer blicken. Er bekreuzigte sich. Weiße Angst stieg in ihm auf. Er ging auf steifen Beinen zu dem Mann. Es war Wolfsohr.

„Was tust du, bei der heiligen Herrin, was tust du hier?“ fragte er Wolfsohr, mit beiden aufgerissenen Augen in seinem Gesicht forschend. Was da vor ihm lachte und trillerte, war ein lebender Mensch. – Er beruhigte sich, kniff sein linkes Auge langsam zu, lächelnd fragte er: „Nun, wie war’s heut?“

Wolfsohr lachte. „Heut“, sagte er, „sehr gefährlich. Todesgefährlich. Der Mann meines Liebchens kam zur Unzeit heim und befahl ihm, auf den Teppich zu schießen, in welchem ich gestern verborgen war. Weiß der Teufel, welcher Traum ihm das geflüstert hat. Ich aber war im Kleiderkasten verborgen.“

Der Alte trat ins Dunkel hinter seinen Schanktisch. Goß ein Weingemäß voll Schnaps. Wolfsohr schoß es auf einen Zug durch die Gurgel. Wässerte sein brennendes Wohlbefinden in der kühlen Anisflut.

„Hast gut getrunken“, schmunzelte der Ladenalte glutäugig. „Gehst morgen wieder hinauf?“

„Immer werde ich hinaufgehen“, sagte der lustige Wolfsohr. „Immer.“

Er schlief im Bootsschuppen. Früh schlich er hinauf. Die Tür war offen. In der Schlafkammer war ein Bett ganz mit Apfelsinenblüten gefüllt. Dicht stand der Duft im Zimmer. Der Schlüssel drehte sich zweimal im Schloß. Ein nacktes junges Weib lag zwischen Apfelsinenblüten, laubbekränzt. Goldene Apfelsinen rollten am Boden, rollten über ihre Glieder. Wie schön spielten sie! Apfelsinen unter den Achselhöhlen, zwischen den Brüsten. Weiße, schwarzlaubige Blüten zwischen den Schenkeln, im Haar, zwischen allen weichen jungen Fingern.

Es klopfte, drohend klopfte es, sehr früh, viel zu früh. „Daxi“, schrie das junge Weib aus dem Fenster, „ich webe eben ein neues Leinen an. Wenn ich die Fäden der Kette verknüpft hab’, kann ich kommen und öffnen.“ Und sie verbarg Wolfsohr in ihrer Hochzeitstruhe, schlug den Deckel zu und warf den

Schlüssel in die Kaminasche. In ihrem frischen Gewand öffnete sie dem Alten. Der trug etwas Langes, Eingewickeltes unterm Arm. Er kniff langsam ein Auge zu. Ehe er sprechen konnte, sagte sie: „War der Wlachi bei dir?“

Er sagte: „Ja.“

„Hat er wieder wahrgesagt?“

Er erwiderte: „Ja.“

„Nun, was ist's heute?“ fragte sie, und schelmisch blickte ihr funkelndes Auge in sein erstauntes. Er verlor sich selbst einen Wimperschlag lang. Er schüttelte inwendig den Kopf. Wer sich selbst verloren hat, gräbt die Brust seiner Mutter auf, murmelte er inwendig.

„Was ist's?“ fragte sie.

Er: „Der Teufel.“

Sie: „Wo steckt er heut?“

Er: „Im Kleiderkasten.“

(Heilige Herrin, welcher Traum hat ihm das wieder eingegeben!)

„Was ist zu tun?“ fragte sie und nahm ihm das Ding aus der Hand. Es war ein Degen.

„Soll ich wieder?“ fragte sie. Ihr Lachen war mädchenhell. Er, ganz vergaht, finster, doppeläugig, sagte: „Nein. Ich.“

Sie riß die Kastentüren auf. Er stach hinein, stach durch und durch in die dicken Bündel der Kleider. Roter Zorn trat in sein Gesicht. Seine Faust umkrampfte den Degen. Er zerschlitze das dickbündelige Dunkel in der Tiefe des Schrankes: „Brust der Mutter, Brust der Mutter“, murmelte er dabei.

Erschöpft setzte er sich zum Essen. Dann ging er. Die junge Fröhlichkeit seines jungen Weibes scholl hinter ihm her. Wolfsohr kam aus der Truhe.

Wolfsohr lachte, sie lachte. Fröhlich ging er hinab.

Der Alte trat vor die Ladentür. Ein Mann blickte übers Meer. Der Alte tastete nach seiner Leber. Da stach es. Blindsichtig ging er zu dem Mann. Es war Wolfsohr. Der Alte umkrampfte eine kleine goldene Ikone in seiner Hosentasche:

„Cheräde, Freundchen, wie war's?“

„Wunderbar und sehr gefährlich“, lachte Wolfsohr.

„Erzähl“, sagte der Alte mit Zitterstimme.

„Der Gemahl kam zu früh, viel früher noch als voriges Mal“, sagte Wolfsohr, „und wir waren beide noch ganz benommen. Sie steckte mich in ihre Hochzeitstruhe. Der Gatte zerstückte mit einem Degen alle Kleider im Kleiderkasten. Weiß der Teufel, welcher Traum ihm das zugeflüstert hat! Es war mein Glück.“

Der Alte trat ins Dunkel seines Schanktisches, goß einen Krug voll Schnaps. „Hast es gut gemacht“, sagte er stimmlos vor Heiserkeit. „Da, trink!“ Wolfsohr machte ein Maul wie ein Muli und goß den Schnaps hinab. Den letzten Tropfen wischte er mit der Zunge vom Krugrand.

„Brav getrunken“, murmelte der Alte. „Gehst morgen wieder hinauf?“

„Ewig“, lachte Wolfsohr lallend, „ewig.“ Und er ging in den Bootschuppen, um zu schlafen.

Morgens ging er zum jungen Weibe. Sie stiegen in den Keller. Sie ließen eine große Bütte voll Wein laufen, goldgelber, süßer Wein; sie wuschen sich



darin, badeten, schütteten sich mit Zubern Wein durchs Haar. Ihr Spiel war so wunderbar, daß die Gestirne hinterm Tageshimmel zu tanzen begannen. Silberschweifige Sternschnuppen flitzten durch die Morgenwolken . . .

Sehr früh, früher als allemal, klopfte es. Das Weib schlüpfte ins Kleid. „Gerade, wenn ich mein Haar wasche, kommst du“, sagte sie, frisch erglühend wie ein Granatapfel.

Im Keller stand des Alten Schatzkiste. In des Alten Schatzkiste hatte sie Wolfsohr gesperrt.

„Was bringst du heute Neues?“ fragte sie ihn.

Er: „Leere Hände, süßes Herz.“

Sie: „Kam der Wlachi nicht?“

Er: „Ja, er kam“ (langsam kniff er sein Auge); „er kam und sagte, der Teufel säße ganz drin im Hause. Es gibt nur eins.“

„Was gibt's?“ fragte sie frisch, munter, lustig.

„Anzünden“, sagte er und schoß das Wort gegen sie. Sein Augenlid hob sich. Er blickte doppelt, heftig strahlend. Er zog sie aus der Haustür nach draußen, nahm den Schlüssel, sagte: „Warte hier.“ Ging ins Haus. Vernagelte alle Fenster. Schlug alle Türen zu. Stieg in den Keller. Lud sich die Schatzkiste auf den Nacken. „Verflucht schwer“, murmelte er, während er sie aus dem Hause trug – „bin doch alt geworden.“ Sie stand draußen. Ihre Augen fingen Lichtblitze, als sie die Schatzkiste sah. Er ging mit der Petroleumkanne ums Haus herum, zündete an. Schwarzer Qualm stieg auf. Beide, auf der Schatzkiste hockend, sahen sie dem Verbrennen ihres Hauses zu, bis die Flammen verloschen.

Dann nahm er die Kiste auf den Nacken, schleppte sie hinunter zu seinem Laden. Schweiß machte Bäche in seinem Nacken. „Bin doch alt geworden“, murmelte er.

Sie stand und blickte übers Meer. In seinem Herzen war tiefster, boshaftester Frieden. Er sah sie stehen, und Freude durchglühte ihn. Schwere, volle Freude des Schadens.

Will doch sehen, wie reich ich noch bin, dachte er bei sich und öffnete die Schatzkiste. Wolfsohr stieg heraus. Den Alten stach es durch die Leber. Er fiel um. Er war sofort tot. Wolfsohr saß auf der Schatzkiste. Draußen stand das junge Weib. Langsam, vollhüftig kam es auf ihn zu. Sah den toten Alten, der das Weiße seiner Augen zeigte.

„Jetzt sind wir zusammen“, sagte sie, vor Lieblichkeit erglühend, „den Winter haben wir besiegt.“ Ihr Blick schlug in ihn wie ein Wolfsbiß. Er sah ruhig und fremd auf sie.

„Nein“, sagte er.

Ihr Blick verblich. Die Jahreszeiten durchblitzten sie in einer Sekunde. In einer Sekunde war sie Herbst geworden. Fruchtloser Herbst. Winterlicher Herbst. – „Und du sagtest, meine Haut sei wie frische Milch“, sprach sie mit tiefer, abwesender Stimme.

„Ich sagte es“, flüsterte Wolfsohr leise.

„Und du sagtest, meine Brüste seien goldene Weizenhügel.“

„Ich sagte es“, flüsterte Wolfsohr leise.

„Und du sagtest, meine Augen seien unfafßbare Brunnen, aus dem Tag durch die Erde, in die Nacht der andern Welt hinab . . .“

„Ich sagte es“, flüsterte Wolfsohr leise. |

Es schien, als senke sich des toten Alten Augenlid mit lüsterner Bosheit über sein linkes Auge. Tote Lippen entblößten tote gelbe Zähne, um zu lächeln. Es schien, als belebe ihn der Schmerz, der dichte, wogende Schmerz seines jungen Weibes. Er lächelte diesem Schmerz zu aus tiefstem, bösestem Herzen. Die reichen Tränen seines jungen Weibes fielen auf ihn, Tropfen um Tropfen.

Wolfsohr schwieg.

„War es Lüge, was du sagtest?“ fragte des jungen Weibes ferne Stimme aus ihrem fernen Winter.

„Ich hatte Hunger“, flüsterte Wolfsohr.

Es kam keine Frage mehr.

„Und jetzt muß ich wieder hinter dem ewigen ‚Wofürdasalles‘ her.“

Es kam keine Frage mehr.

Wolfsohr ging zum Ufer hinab, machte ein Boot los. Er ruderte auf die große östliche Nacht los. Er blickte sich keinmal um.

ILSE MOLZAHN

## Schneekönigin

*Schneekönigin, dein Geschmeide hängt am Fensterglas  
Und deiner Eiskristalle Diamanten funkeln  
Hinter den blühenden Hyazinthen.  
Wärme und Duft im Raum.  
Winterkälte – Wintertraum.*

*Andersens Märchen. Die Geschichte von Gerda und Kay. –  
Lang her ist's, aber nicht vergessen,  
Denn auch du bast einmal als Kind  
Zu den Füßen einer Märchenfrau gesessen.*

*Sie war groß und du warst klein.  
Es glich sich aus im Laufe der Zeiten.  
Horch! Die Königin fliegt wieder ums Haus,  
Ihr Geschmeide über dich auszubreiten.*

*Einmal – es ist lange her – sah ich Rentiere, Schnee,  
Zwei Kinder saßen im Schlitten, ganz allein.  
Da hört ich: Mit dir fing mein Leben an!  
Da sagte ich: In dir wird es beschlossen sein!*

*O, du dichtes Geweb, darin ich einmal versank,  
Die heiße Stirn an den Knien der Märchenfrau.  
Sie strickt nicht mehr, sie blickt nicht mehr,  
Sie verging, wie ein Tropfen im Morgentau.*

*Eiskristalle am Fensterglas.  
Drinne duften wie immer die Hyazinthen.  
Schmal ist die Wand, an die der Tod schon haucht.  
Aber noch blühen die Blumen,  
Obne ein Ende zu finden.*

HILDE HERRMANN

## Große Familien VII

### Die Gurlitts

Bringt man heute in Deutschland innerhalb der „gebildeten Kreise“ (deren es in der Tat noch etliche gibt, obzwar sie keinen einheitlichen Nenner mehr haben) – bringt man also heute irgendwo den Namen Gurlitt zur Sprache, so wird sich mit ziemlicher Sicherheit jemand finden, der vor diesen Familiennamen einen oder mehrere Vornamen zu setzen weiß. Und je nachdem, ob der Betreffende mehr auf dem Gebiete der Musik oder der Malerei, der Kunstgeschichte oder der Pädagogik zu Hause ist, ob ihm Freiburg im Breisgau oder Düsseldorf, München oder Hamburg, Dresden oder Berlin vertrauter ist, wird er den Musikhistoriker Professor Willibald Gurlitt in Freiburg oder seinen Bruder Hildebrand, den Leiter des Düsseldorfer Kunstvereins nennen, oder den Kunsthändler Wolfgang in München oder sogar dessen jüngeren Bruder Manfred, den Generalmusikdirektor in Tokio. Nennt aber jemand Cornelius, den bekannten Dresdener Kunsthistoriker, nennt er Fritz und seine ehemals so berühmte Galerie in Berlin oder schließlich, als dritten der Brüder, Ludwig, den umstrittenen Steglitzer Schulreformer, so hat er damit bereits Gestalten aus der Generation davor beschworen, und um abermals eine Generation zurück wären der Komponist Cornelius in Altona zu datieren, sein Bruder Emanuel, der plattdeutsche Dichter aus Husum, und vor allem: Louis, der Landschaftsmaler und Hebbelfreund. Geschichtskundige Hamburger, die sich schon einmal darüber Gedanken gemacht haben, wem zuliebe es im Hamburger Stadtteil St. Georg eine „Gurlittstraße“ gibt, werden imstande sein, auch noch den Dr. Johannes Gurlitt zu nennen, der im 18. Jahrhundert eine Leuchte ihres „Johanneums“ war (und sie werden dann vielleicht außerdem wissen, daß die „Gurlittstraße“ in Altona sich auf den Komponisten bezieht).

Man sieht, wir haben es mit einer nicht ganz unfruchtbaren Familie zu tun, einer Familie voll mannigfaltiger Begabungen und eigenwilliger Köpfe, der jedoch, bei allen individuellen Ausprägungen, eben ihre Begabtheit als gemeinsames und fortdauerndes Erbe im Blut zu sitzen scheint. Der Name des weitverzweigten Geschlechts der Gurlitts geht auf den althochdeutschen Männernamen Gerwaldt („der des Wurfspeers waltet“) zurück. Die Umbildung des Namens ist im 12. bis 14. Jahrhundert für Osthessen und Westthüringen belegt. Um die Wende des 17. Jahrhunderts begegnen uns mehrere



Träger des Namens in Mitteldeutschland und Schlesien (vgl. H. Funk, Beiträge zur Altonaer Musikgeschichte. Von den Anfängen des öffentlichen Konzertlebens bis zum musikalischen Biedermeier bei Cornelius Gurlitt. Altonaische Zeitschrift, Band 6, Neumünster 1937). Nach Ludwig Gurlitts Biographie seines Vaters („Louis Gurlitt. Ein Künstlerleben.“ Julius Bard, Berlin 1912) waren alle Gurlitts miteinander verwandt. Die schlesischen Gurlitts trieben meist Ackerbau, einige wanderten nach dem Westen und ließen sich in Städten nieder, wo sie ein bürgerliches Handwerk ergriffen. Christian Gurlitt (Gorlit, Gorlet) war 1716 zu Konradswaldau in Schlesien geboren und zog als Schneidergeselle nach Leipzig, wo er 1778 in Armut starb. Sein Bruder, der Schneidermeister Johann Georg Gurlitt wurde 1754 in Halle geboren, seine Eltern siedelten aber bald darauf nach Leipzig über, so daß er dort die Thomaschule und später die Universität besuchen konnte. Er studierte klassische und orientalische Sprachen, Theologie und Mathematik (welche moderne Zusammenstellung!) und las auch eifrig – „um des Stiles willen“ – deutsche Schriftsteller. Kurze Zeit las er als Dozent an der Universität über antike Schriftsteller und Philosophen, sattelte dann aber zum Schullehrer um, als er sah, daß seine Mittel für die Universitätslaufbahn nicht reichen würden, 1778 trat er in das Kloster Bergen bei Magdeburg als Lehrer ein und wurde dort 1799 Direktor. Sein Ruf als Gelehrter und als Pädagoge hatte sich bald durch Deutschland verbreitet: das Graue Kloster zu Berlin bewarb sich um ihn, ebenso das Magdalenen-Gymnasium zu Breslau, auch stand kurze Zeit die Nachfolge von Friedrich August Wolf in Halle zur Diskussion – dies alles aber vermochte nicht, ihn aus seiner Bergener Stellung wegzulocken. Erst ein Angebot aus Hamburg brachte das zustande: war doch das traditionsreiche „Johanneum“, hervorgegangen aus der 1529 von Johannes Bugenhagen begründeten Lateinschule, eine der bedeutendsten deutschen Bildungsstätten überhaupt. Diese Schule – „die Zeugemutter fast aller gelehrten Bildung in Hamburg“ – war in ihrer fast 200jährigen Geschichte schon damals mit vielen bedeutsamen Namen unter Schülern, Lehrern und Rektoren verbunden (Telemann und Philipp Em. Bach hatten z. B. zu ihren Kantoren gehört); sie hatte ihren Höhepunkt – der zugleich eine Glanzzeit Hamburgs war – unter ihrem Rektor Johann Samuel Müller (1732–1773) gehabt; sie befand sich gerade in einem Zustand ungewöhnlicher Stagnation, als Johannes Gurlitt 1802 berufen wurde. Mit ihm setzte der erhoffte Wiederaufschwung ein: sein Rang als neu-humanistischer Gelehrter, seine pädagogische und organisatorische Begabung, seine menschliche Wirkung gaben dem „Johanneum“ seinen alten Glanz zurück, so daß Gurlitt als „restitutor Johannei“ in die Annalen der Schule eingegangen ist (s. hierzu Edmund Kelter, „Hamburg und sein Johanneum im Wandel der Jahrhunderte“. Hamburg 1928). In seiner 25jährigen, erst mit seinem Tode 1827 endenden Tätigkeit hat Gurlitt, selbst ein Rationalist und Aufklärer, in seiner weitgespannten Toleranz die verschiedensten Begabungen und Geistesrichtungen unter seinen Schülern zu befruchten verstanden: Männer wie Johann Hinrich Wichern, der Begründer des Rauhen Hauses, gehörten dazu, Hermann Goßler, Friedrich Sieveking, der Astronom Johann Franz Encke, der Architekt Gottfried Semper, aber auch David Mendel, der Sohn eines armen jüdischen Kohlenhändlers, aus dem nach seiner Taufe der berühmte Theologe Neander wurde. Es wäre eine höchst

reizvolle, in diesem Rahmen aber nicht zu lösende Aufgabe, der Geschichte des „Johanneums“ noch über Gurlitt hinaus und bis in die heutige Zeit nachzugehen; es sei aber wenigstens noch erwähnt, daß Hermann Diels, der „Vorsokratiker“ Diels, der dann später nach Berlin berufen wurde, unter dem verständnisvollen Johannes Classen von 1873–1877 am „Johanneum“ unterrichtete und sogar einem Haufen sonst schwer zu bändigender Sekundaner im Herodot-Unterricht eine Ahnung seines geistigen Umfangs zu vermitteln wußte. Unter dem sehr „preußischen“ – in Hamburg deshalb nicht beliebten – Direktor Richard Hohe und aus den von ihm eingeführten erschwerten Prüfungen ist dann beispielsweise Heinrich Hertz, der große Physiker und Lehrer Philipp Lenards siegreich hervorgegangen.

Da wir aber nicht die Geschichte des „Johanneums“, sondern die der Gurlitts zu schreiben haben, müssen wir zu dem anderen Schneidermeister in Leipzig, zu Christian Gurlitt zurückkehren, von dem sich die heutigen Gurlitts in gerader Linie herleiten. Sein zweiter Sohn Gottlob Wilhelm (1751–1793) wanderte in jungen Jahren zusammen mit seinem älteren Bruder nach Hamburg und wurde dort Golddrahtzieher: er verfertigte den Golddraht, den man für die Stickereien an Westen und Röcken und zur Überspannung von Knöpfen brauchte (s. hierzu und für das Folgende die schon erwähnte Louis-Gurlitt-Biographie von Ludwig Gurlitt). Mit diesem Übergang vom Schneiderhandwerk zum Kunsthandwerk wurde innerhalb der Familie der Weg zur Kunst freigelegt, die dann erst in der Enkelgeneration zum Durchbruch kam. Der Begabung und Gesinnung nach hätte freilich auch schon der Sohn des frühgestorbenen Gottlob Wilhelm unter die Künstler gehört: denn Johann August Wilhelm (1774–1855), der einzige Knabe des Golddrahtziehers und seiner hamburgischen Frau Esther Stumfelten, brachte mit seiner Sangesfreudigkeit, seiner verständnisvollen Liebe zur Malerei, seinem Spiel- und Improvisationstrieb, der ihn für seine Kinder die herrlichsten Puppentheater (mit Aufführungen der „Zauberflöte“, des „Freischütz“ usw.) erfinden ließ, alle Voraussetzungen zur eigenen künstlerischen Produktivität mit. Kinder, Enkel und Urenkel sind sich darüber einig, daß „der Aufschwung der Gurlittschen Familie vor allem diesem Manne verdankt wird und seiner in jeder Hinsicht ihm ebenbürtigen Gattin“, der blühend-gesunden Helene Eberstein (1783–1853) aus dem Hause des Schmiedes von Buxtehude an der Elbe, dessen Stellung innerhalb der Gurlittschen Familien-Saga nur noch übertroffen wird durch seinen Sohn und Nachfolger, den urwüchsig-humorvollen Schmied und Schützenkönig Ludwig Eberstein.

Johann August Wilhelm Gurlitt war bei seinem Vater in Altona und bei einem benachbarten Meister in die Lehre gegangen und führte nach des Vaters Tode (1793) die Golddrahtzieher-Werkstätte selbständig weiter. Später aber, als dies Geschäft durch die Kriegswirren und den Wandel der Mode zurückging, handelte er mit allerhand Medikamenten, „Essenzen“, zu denen ein Altonaer Arzt ihm die Rezepte gegeben hatte, weit bis nach Schleswig-Holstein hinein. Aus einer frühen ersten Ehe hatte er bereits sechs Kinder; aus der langen und glücklichen Ehe mit der Schmieds-Tochter Helene, deren Charakterbild wie das einer niedersächsischen „Frau Rat“ aus den Erinnerungen der Enkel herübergrüßt, hatte er noch deren zwölf, darunter mehrfach Zwillinge und zehn davon lebten noch, als Louis, der Maler, das Elternhaus

verließ. Zwischen Nr. 1 und Nr. 18 bestand ein Altersunterschied von 34 Jahren, auch sprachen die Kinder der ersten Ehe nur plattdeutsch, die der zweiten hingegen vor allem hochdeutsch, so daß es in vieler Hinsicht ein seltsames Gemisch („Missingsch“) in dem kleinen Altonaer Häuschen gegeben haben muß. Dessen einfach-innige Atmosphäre hat Louis in seinen reizenden kleinen „Jugenderinnerungen“ wunderbar anschaulich beschrieben; die starke Persönlichkeit des Vaters, die Selbstlosigkeit und der Frohsinn der Mutter sprechen noch heute daraus lebendig und unmittelbar. Ganz besonders hübsch sind die Beschreibungen der häuslichen Leseabende, aber auch etliche Episoden, die Louis Gurlitt in seinem Heftchen sonst noch erzählt, z. B. von den Überlandreisen mit dem Vater, bei denen es galt, Geld einzukassieren, und bei denen Vater und Sohn einmal in den riesigen Brand eines Bauerngehöfts hineingerieten. „Wir stiegen . . . hundert Schritt vor dem brennenden Hause ab und hier konnte ich aus dem Fenster das großartige Schauspiel des Brandes sehen. In dem Hause war eine Räucheranstalt, in welche sämtliche Einwohner Pinnebergs ihre Schinken, Speck und Würste zum Räuchern gaben, und interessant war es, zu sehen, wie die Fettmassen, Raketen gleich, durchs Dach brachen und in der Luft umherschwärmten. Wäre der starke Regen nicht gewesen, wäre dadurch gewiß der ganze Ort in Flammen aufgegangen, denn ich sah einige schwärmende Schinken weit entfernt auf Strohdächer niederfallen.“

Als Louis Gurlitt am 8. März 1812 zu Altona geboren wurde, war Altona eine dänische, Hamburg eine französische Stadt, und der Leiter des „Johanneums“ – Johannes Gurlitt – war gerade damit beschäftigt, zu verhindern, daß aus der alten Gelehrtenschule ein „Lycée d’externes“ nach französischen Muster wurde. Später einmal hat Vater Gurlitt seinem Sohn Louis das Exemplar einer Altonaer Zeitung vom Dezember desselben Jahres gezeigt, darin vorne vom brennenden Moskau berichtet wurde, während hinten zu lesen stand: „Bei Johann, August, Wilhelm Gurlitt, Kleine Mühlenstraße 418, ist frischer Dorsch zu kaufen.“ Seltsam: es gab Belagerung, Teuerung, Krankheit, flüchtende Menschen und noch andere von Napoleon verursachte Schrecken, dennoch wurde er im Hause Gurlitt in Altona als Heros verehrt und der ursprünglich (nach dem Buxtehuder Onkel) Ludwig benannte Sohn in „Louis“ umbenannt. Die Größe des Korsen hätte es den Großeltern ebenso wie Hegel angetan, bemerkt dazu hundert Jahre später der Enkel Ludwig, der aber für seine Person betont, er stelle mit seinem Namen das Andenken an den Onkel Eberstein aus Buxtehude dar und wolle nichts von „Louis“ wissen, obwohl man auch ihn früher so genannt habe.

1814 nahm die Kriegszeit, nach Napoleons Abdankung, ein Ende; nacheinander verzogen sich Dänen, Engländer, Franzosen, Russen von der Elbe und langsam normalisierte sich das Leben: in Hamburg, in Altona und auch im Hause der „Essenzen-Fabrik“, in der ziemlich regelmäßig Jahr für Jahr neue Kinder ankamen. Schon früh wurde im Elternhaus und in der Altonaer Stadtschule das bemerkenswerte Zeichentalent des jungen Louis gewürdigt; von seinem 13. Lebensjahr an brauchte er nur noch zwei Stunden in eine Abendschule zu gehen, die übrige Zeit ließ man ihm für seine zeichnerische Betätigung, für die Privatstunden bei den verschiedensten Zeichenlehrern. Zu denen gehörte sehr bald auch der eine der drei Malerbrüder Gensler in Hamburg, Günther Gensler, der, selber ein Schüler Gerth Hardorffs (von dem



es u. a. ein markantes Ölbild des Dr. Johannes Gurlitt gibt), sich selbst und seine Schüler aus dem „akademischen Wust“ hinaus vor die Natur führte – ein für die damalige Zeit gewiß nicht kleines Verdienst. Auch sammelte er einen Kreis von Künstlern um sich (der Genremaler Hermann Kauffmann gehörte dazu), aus deren Gesprächen Louis Gurlitt viel Anregung zog; das Bild dieser Künstlergesellschaft hat Gensler festgehalten, es hängt in der Hamburger Kunsthalle.

So war es denn naheliegend, daß die Eltern alles taten, um dies Talent zu fördern, das sich übrigens bei dem acht Jahre jüngeren Cornelius wiederholte: auch er wäre, wie er noch bis in sein hohes Alter oft unter Tränen versichert haben soll, viel lieber Maler geworden, wurde dann aber, fast infolge von Zufälligkeiten, Musiker. 1828 wurde Louis zu dem Maler Siegfried Bendixen in Hamburg in eine vierjährige Lehre gegeben, die auch das Anstreichen von Zäunen, Hauswänden und Zimmern in sich schloß und zum Teil mit Butter und Schinken bezahlt werden durfte. (Kurz vorher hatte der Maler Christian Morgenstern dort seine Lehrzeit beendet.) Louis Gurlitt hat aus dem üblichen Kopieren von Vorlagen, aus dem Studium der Niederländer Genremaler, aus den Anregungen des Lehrers zwar seine Vorteile gezogen, im wesentlichen aber hat er sein sensibles Naturgefühl, sein zugleich mit Klarheit und Liebe auf die Dinge vor ihm gerichtetes Auge mehr gegen als mit Hilfe dieser Lehrzeit durchgesetzt, und eigentlich war die sehr deutsche Mischung von Dürerscher Präzision und Richterscher Innigkeit von früh an bei diesem Zeichner-Maler festgelegt. Sie ist durch alle seine vielen Reisen, auch durch seine italienischen Jahre, nur erweitert, niemals verändert worden. Und obwohl er ein sehr reiches, ja zeitweilig bewegtes Leben lebte, hat sich das in keinem seiner Bilder als Stimmung, geschweige denn als Inhalt niedergeschlagen. Seine Hunderte von Landschaften aus Holstein, aus Dänemark, aus dem Sabinergebirge, aus Bayern, aus Thüringen, später auch noch aus Spanien, die in unzählige deutsche Museen und in viele Privathäuser gelangt sind, stellen eine geläuterte, auf fast unmerkliche Weise ins Idealische erhobene Sicht auf die Welt dar, sie sind weder von motivischer Effekthascherei verunklart – wie wohl der berühmt Gewordene viele motivische Aufträge erhielt – noch von eigenen „Gefühlen“. Karl Scheffler hat anläßlich der Louis-Gurlitt-Gedächtnis-Ausstellung bei Fritz Gurlitt (Berlin, November 1910) von den „Kinder-Augen“ gesprochen, mit denen dieser Maler auf die Natur geblickt habe, für die wir ihn nicht etwa zu tadeln, um die wir ihn und seinesgleichen höchstens zu beneiden hätten. „Man wurde an die Stimmung der unvergeßlichen Jahrhundert-Ausstellung erinnert“, heißt es dann weiter bei Scheffler (Kunst und Künstler, IX, Heft III, 147), und wieder waren es die kleinen Arbeiten, die unmittelbar vor der Natur gemachten Studien, vor denen man einen bürgerlichen, gar nicht überschwenglichen, aber sehr innig und wahr empfindenden Landschaftler, einen vorzüglichen Zeichner und sehr soliden Maler in einer neuen Weise entdeckte. Umfangreiche Ankäufe von Lichtwark legen Zeugnis dafür ab, daß auch die Galerieleiter die kunsthistorische Bedeutung dieser Studien begriffen. Eine Malerei, wie sie in den besten der kleinen Bilder von Louis Gurlitt vor uns hintritt, ist geeignet, dem mißbrauchten Wort Heimatkunst seine Würde zurückzugeben.

Das bewegte Leben aber, von dem schon andeutend die Rede war, führte

Louis Gurlitt zunächst einmal für ein Jahrzehnt (1832–1842) nach Dänemark, wo er in nahe und nächste Beziehungen zu Dichtern und Malern und auch zum Hofe König Friedrichs VI. und später König Christians VIII. trat. Er fand rasch Anerkennung, verkaufte viele Bilder, erhielt Auszeichnungen und wurde Mitglied der Kopenhagener Akademie – von dieser Akademie ist mit Recht gesagt worden, daß sie zu einem guten Teil in die deutsche Kunstgeschichte, zumindest des 19. Jahrhunderts, hineingehört, wie denn überhaupt der fördernde Anteil Dänemarks am deutschen Geistesleben – Klopstock, Hebbel – nicht übersehen werden darf. Aus Kopenhagen holte sich Louis Gurlitt auch seine erste Frau: Elise Saxild, ein zartes, rötlichblondes, überaus schönes und seelenvolles Geschöpf, das ihm aber nach kaum zweijährigem Eheglück in München (1839) wieder entrissen wurde. Er geht dann nochmals nach Kopenhagen, wo sich ihm bald sein Bruder Cornelius zugesellt, den Louis lange Zeit finanziell unterstützt, um ihm seine musikalische Ausbildung zu ermöglichen. Auch eine Schwester, Emma, kommt um diese Zeit als Erzieherin nach Dänemark, so daß die glückliche Mutter am 1. Januar 1841 aus Altona an ihre Tochter schreiben kann: „Du, meine geliebteste Emma, geachtet in Fridericia, Louis berühmt in Kopenhagen und Cornelius Künstler, der gewiß auch noch berühmt wird, denn er gibt sich sehr viel Mühe. Können wir nicht stolz auf unsere Kinder sein?“

Diese Emma muß ein originelles Geschöpf gewesen sein; Ludwig Gurlitt hat von ihr sehr humorig berichtet. Sie betete Louis an und wurde, befeuert durch diese schwesterliche Leidenschaft, aber auch durch ihre eigene angeregte und anregende Natur, zu einer begeisterten Archäologin. „Wenn ich sie in späteren Jahren in Altona besuchte, es war um 1880 herum, als ich Lehrer an der Gelehrtschule des ‚Johanneums‘ in Hamburg war“, berichtet Ludwig, der für kurze Zeit in Hamburg in die Fußtapfen seines Ur-Uronkels Johannes trat, „so sprachen wir am liebsten von Hellas und Rom. Sie hatte ihr Gärtchen in einen kleinen Olymp umgestaltet. Steinerne Götter aus der Barockzeit, die sie irgendwo ergattert hatte, standen umher und sie wandelte zwischen ihnen mit erhobenen Gefühlen, Schränke und Kästen waren vollgestopft mit klassischen Erinnerungsstückchen. Ein Splitter Marmor von der Akropolis in Athen, ein Blatt vom Grabe des Themistokles usw. Jede Zeitungsnotiz, die von einer Ausgrabung in Rom, einem Fund auf altklassischem Boden Kunde gab, wurde sorgsam aufgehoben . . . Sie war geborene Archäologin. Einen solchen Enthusiasmus für Altertümer habe ich bei einer Frau nie wieder getroffen.“

1842/43 finden wir Louis Gurlitt dann in Düsseldorf unter den Malern Schadow, Lessing, Bendemann, Schirmer, Achenbach; er wurde aber nicht von deren Kunstauffassung beeinflusst, sondern brachte seine Kunst aus dem Norden als etwas Eigenständiges mit. Seinerseits bewunderte er Achenbach, später mit großer Verehrung Böcklin, für den sein Sohn Fritz in seiner Berliner Galerie kämpferisch eintrat: „Ich erinnere mich“, schreibt Cornelius Gurlitt in seinem Buch ‚Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts‘ (1889), „wie er im Kunstsalon meines Bruders Fritz voll staunender Freude das Bild ‚Heiligtum des Herakles‘ betrachtete. Da half kein Einspruch: trotz seines Alters und seiner Schwerfälligkeit mußte er auf einen Stuhl klettern, um ganz aus der Nähe zu sehen, wie der Mensch die Leuchtkraft in seine Farben gebracht

habe'. Er sprach dann oft davon wie von einem Wunder.“ - In Düsseldorf lernte Louis Gurlitt Fräulein Julie Bürger, die schöne Schwägerin seines Malerfreundes Artaria kennen, die er - zum Schmerze seiner Eltern, denn sie war katholisch! - 1843 heiratete. Mit ihr reist er dann nach dem lange ersehnten Italien, läßt sich in Rom nieder, gerät gleich in einen großen Kreis von Malern, Dichtern, Italienliebhabern und macht auch bald die Bekanntschaft seines späteren Schwagers Adolf Stahr. Am 7. März 1844 wird dem Ehepaar Gurlitt ein Knabe geboren, dessen Taufpate der Landschaftsmaler Franz Catel wird, der letzte aus der Schule Josef Anton Kochs. Acht Tage darauf jedoch war die 21jährige Mutter tot und Louis Gurlitt zum zweitenmal verwitwet. Sein Sohn Wilhelm aber, der von der ganzen Familie um seines gütigen und liebevollen Wesens willen zärtlich geliebte „Memo“, aus dem später der Professor für klassische Altertumskunde an der Universität Graz wurde (gest. 1905), ist dennoch nicht mutterlos aufgewachsen: nachdem ihn zunächst Schweizer Freunde des Malers einige Jahre in Basel aufgezogen hatten, holte ihn 1847 sein Vater nach Berlin, als er sich dort mit Elisabeth (Else) Lewald (1823-1909) abermals einen Hausstand gegründet hatte. Aus dieser glücklichen, ein halbes Jahrhundert währenden Ehe sind sechs Kinder hervorgegangen; bevor von ihnen die Rede sein wird, bedarf es eines Wortes über die auch nicht ganz unbekannte jüdische Familie Lewald.

David Lewald (1787-1846) war Stadtrat, Kaufmann und Weinhändler in Königsberg (s. hierzu: Heinrich Spiero, Die Familie Lewald. Altpreußische Monatshefte Bd. 48, Heft 2); in seinem allen geistigen Strömungen aufgeschlossenen Hause trafen sich Dichter, Theologen, Politiker, Schauspieler; einige rheinische Vettern Lewalds waren eng mit Heinrich Heine befreundet. Raphael Bock, der letzte Domherr von Oliva, war ihres Vaters Jugendfreund, der Theologe August Kähler, der Minister Theodor von Schön, Karl von Holtei, Auguste Crelinger sind einige der Namen, die zum Hause in der Kneiphöfischen Langgasse gehörten. Fanny, die älteste Tochter, wurde Schriftstellerin und Frauenrechtlerin; bekannter und berühmter als durch ihre Romane („Clementine“; „Prinz Louis Ferdinand“; „Wandlungen“; „Von Geschlecht zu Geschlecht“ u. a. m.) wurde „die deutsche George Sand“ jedoch durch ihren eigenen Lebensroman mit Adolf Stahr, dem aus Prenzlau stammenden Oldenburger Professor und Konrektor (1805-1876), dem sie in Rom begegnete. Das leidenschaftlich füreinander entflammte Paar mußte aber erst zehn entsagungsvolle Jahre durchleben, ehe es sich, nach Stahrs Trennung von seiner ersten Frau, zu einem späten Lebensbund vereinen konnte (siehe Fanny Lewald, „Römisches Tagebuch“, 1846/47 und „Meine Lebensgeschichte“, 1861-1866).

Fanny, diese älteste, und Else, die jüngste Tochter des Hauses Lewald, hatten einen Bruder Otto (1813-1876), er war Justizrat in Berlin und verheiratet mit einer Tochter des berühmten Chirurgen Althaus. Die Söhne dieses Ehepaares waren Otto Lewald (1857-1910), Polizeipräsident von Berlin-Lichtenberg und verheiratet mit Margarete von Roon, einer Enkelin des Kriegsministers Albrecht von Roon, und Theodor Lewald (1860-1947), dessen Figur noch bis in die Zeit des „tausendjährigen Reiches“ hineinreicht. Denn der ehemalige Preußische Staatssekretär war der Olympia-Kommissar von 1936, und dieser Enkel von David Lewald aus Königsberg geriet in die



seltene Lage, von Adolf Hitler ein in allen Zeitungen veröffentlichtes Dankschreiben für seine großen Leistungen zu empfangen und auch sonst noch von ihm ausgezeichnet zu werden.

Louis Gurlitts Bekanntschaft mit Adolf Stahr, die zugleich die Berührung mit der Familie Lewald mit sich brachte, war nicht die einzige lebenswichtige Begegnung, die ihm die römischen Jahre bescherten. Schon 1845 heißt es in einem Brief nach Kopenhagen: „... ich bin in sehr enge Freundschafts-Verbindung mit Hebbel und Stahr getreten, habe mit ihnen fast ausschließlich meine freie Zeit verlebt. Es war mir höchst erfreulich, daß meine Ideen unbewußt mit denen der besten Geister unserer Zeit zusammentreffen.“ Immer wieder taucht in den folgenden Jahren und Jahrzehnten in Gurlitts Briefen der Name Hebbel auf, von seiner liebenden Bewunderung mit einem besonderen Glanz umgeben. Diese Freundschaft wurde von Hebbel erwidert; obwohl er sicherlich der geistig Überragende und Gebende war (in finanzieller Hinsicht war es sehr oft der hilfsbereite Gurlitt), hat er das begeisterte Verstehen, das dieser poetische „Laie“ ihm gegen den Einspruch vieler literarischer Besserwisser entgegenbrachte, dankbar zu schätzen gewußt. Auch in Hebbels Tagebüchern und Briefen spielt der Name Gurlitt eine Rolle und er hat dem Freund auch ein Sonett gewidmet: „An meinen Freund Gurlitt“ (Wien 1847). In der deutschen Kolonie in Rom aber ging das Wort um: „Hebbel ist Hebbel und Gurlitt ist sein Prophet.“

Das äußere Leben der Familie Gurlitt war durch mehrfache Umsiedlungen gekennzeichnet: von Berlin, wo der Sohn Otto geboren wurde, der später ganz nach England auswanderte, wo man aber auch das 48er Revolutionsjahr mit seinen Aufregungen erlebte, ging es nach Nischwitz a. d. Mulde in Sachsen (nicht weit von Wurzen, dem Geburtsort von Ringelnatz!), wo der Baron von Ritzenberg dem Maler bei der Einrichtung eines reizvollen kleinen Hauses behilflich war. Dort wurde am 1. Januar 1850 Cornelius Gurlitt geboren, der sich später gern scherzhaft „den ersten Mann der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ nannte. Der Pate und Onkel, nach dem er benannt wurde, der Musiker Cornelius, war inzwischen nach etlichen Kunstreisen (Kopenhagen, Leipzig, Rom) als Musiklehrer und Organist im heimatischen Altona gelandet, von dort aus machte er 1848–1851 den Schleswig-holsteinischen Krieg als Armee-Musikdirektor mit, von dort aus unterrichtete er in späteren Jahren am Hamburger Konservatorium für Musik. Und dort, in diesem anscheinend eingeschränkten, dennoch erfüllten Lebenskreis entstanden seine zahlreichen Kompositionen, von denen ihn nicht so sehr seine Opern, Orchester- und Kammermusikwerke überdauert haben, als vielmehr seine Lieder und Klavierstücke. Diese sind in einer schmucken zweibändigen Auswahl von Willy Rehberg 1931 im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, neu erschienen und haben ihren festen Platz in den Anfangsgründen des Klavierunterrichts. In seiner Heimat ist Cornelius Gurlitt sehr geliebt und geehrt worden, um nach seinem Tod (1901) rasch vergessen zu werden. Erst die Feier seines 100. Geburtstags brachte eine Wiederbelebung seines „Musikalischen Biedermeiers“ mit sich. Unter diesem Titel hat H. Funck eine Studie über ihn in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang 14, 1936, veröffentlicht.

Ein dritter Bruder aus dieser Generation ist niemals als Pate und Namen-

geber für die Louis-Gurlitt-Söhne beansprucht worden, obwohl auch er, wie fast alle Gurlitts, ein Original gewesen und bis zum heutigen Tag von einer Aura von Anekdoten umgeben ist. Emanuel Gurlitt (1826–1896) war der dickste Mann von Schleswig-Holstein; in Husum, wo er Bürgermeister wurde, wird die Erinnerung an ihn und seine Körperformen durch Tonpfeifen mit seinem Porträt darauf wachgehalten. Im Dänenkrieg kämpfte er an den Düppeler Schanzen und verlor einen Fuß; er war mit Storm befreundet und dichtete selber plattdeutsche, sehr gemütvolle Gedichte („Von de Nordseestrand“ heißt eine seiner kleinen Gedichtsammlungen, „De Slacht bi de Kohstieg“ ist der Titel einer „Schleswig-Holsteinischen“ Dichtung). Er gehört zu jenen deftigen und praktischen Naturen, die – offenbar von der Buxtehuder Seite her – immer wieder in der Gurlitt-Familie durchschlagen: in der nächsten Generation war es Louis Gurlitts und Else Lewalds jüngster Sohn Hans (1857 zu Wien geboren. „Er kam mit Schäftenstiefeln auf die Welt . . .“, sagt von ihm sein Bruder Ludwig), der, als wohlhabender Landwirt und späterer Cafétier in Hamburg und Besitzer eines herrlichen klassizistischen Hauses in Altona, Palmaille 61, die Familie durch Aussprüche etwa folgender Art erfreute: „Ihr habt die Titel und ich habe die Mittel!“, der ein Meister im Schießen, Kegeln, Billard- und Skatspielen war, aber nie auch nur eine Postkarte schrieb.

Was aber die „Titel und Mittel“ anlangt, so war es bei dem Vater dieser humorigen Kraftnatur, bei dem Maler Louis, zu dem wir nochmals kurz zurückkehren müssen, nicht gar so reich bestellt. Die Kopenhagener Akademie, deren Mitglied er war, stellte ihm den Professortitel in Aussicht, wenn er sich darum bewerben wolle, was er aber nicht tat, eine Witwenpension für seine Frau wurde ihm zugesichert, im übrigen aber hat dieser Künstler zeitlebens schwer gearbeitet, um Ausstellungen zu beschicken, Bilder zu verkaufen und seine große Familie zu ernähren. Und auch nicht nur aus Wanderlust, sondern um der günstigeren „Auftrags- und Absatzmöglichkeiten willen“ siedelte er aus Sachsen für eine Weile nach Wien über (1852), in die unmittelbare Nähe des Freundes Hebbel: dort wurden vier seiner Kinder geboren. Von Wien ging er nach Gotha (1859), wo der kunstsinnige Herzog Ernst ihm das Schloß Siebleben zur Verfügung stellte, das mit seinem großen Park das Paradies seiner Kinder werden sollte und wo Gurlitt, in seinen Arbeitspausen, mit Gustav Freytag im Schatten einer großen Kastanien-Allee auf und ab pendelte. 1873 aber zieht es ihn nach langer Abgeschiedenheit von allen Kunstzentren nach Dresden; dort wird er bei ermattender Arbeitskraft – „obwohl sein Fleiß sich fanatisierte“ – fast schwermütig. „Zuweilen kam“, so schreibt Ludwig in seiner Biographie, „zu dem ernst und schweigsam gewordenen Vater ein noch ernster: ein feierlicher Mann im schwarzen Gehrock, das wie erstarrte scharf geschnittene und bebrillte Gesicht von einer weißen Löwenmähne umstrahlt – Henrik Ibsen. Dann saßen die beiden Alten lange bei gewichtigen Gesprächen in dänischer Sprache für sich allein, zur größten Langeweile der übrigen Familie . . . Oder es erschien ein anderer nordischer, aber junger blonder Gast, der Dichter Karl Gjellerup, oder – noch häufiger – ein wunderlich scheuer, junger blonder Mann mit hoher Denkerstirn, in Erscheinung und Wesen an Friedrich Hebbel gemahnend – Dr. Langbehn, der unseren Vater durch seine Paradoxen in Erregung brachte, um so willigeres

Gehör bei unserer Schwester (Else) fand, die sein Buch ‚Der Rembrandt-deutsche‘ kennenlernte, ehe es noch gedruckt war.“ 1888 hat Louis Gurlitt nochmals seinen Wohnsitz gewechselt, er zog nach Berlin-Steglitz, wo sein Sohn Ludwig Lehrer war. Dort erlebte er seinen 80. Geburtstag (1892), der ihm unter vielen Glückwünschen aus aller Welt ein Glückwunschtelegramm des Fürsten Bismarck brachte. Im Juli 1897 konnte das greise Ehepaar, umgeben von einer großen Nachkommenschaft, noch seine goldene Hochzeit feiern; am 19. September ist Louis Gurlitt gestorben und in Naundorf im Erzgebirge, wo er oft und gern gewohnt hatte, begraben worden. Seine Frau, die ihn um zwölf Jahre überlebte, hat für das schöne und gesegnete, aber keineswegs mühelose Leben, das sie an der Seite dieses Mannes geführt hat, einmal die Worte gefunden: „Professor B. hat mich für seine Frau um mein Rezept, so heiter zu sein. Die Leute haben es alle zu gut. Sie kennen gar keine Sorgen und sind deshalb blasiert.“ Louis Gurlitts Bilder sind in viele deutsche Museen gelangt, vor allem Leipzig besaß deren einmal besonders viele. Die Berliner Nationalgalerie kaufte unter anderem noch zu seinen Lebzeiten eine Reihe schöner Bleistiftzeichnungen von einer Reise nach Griechenland, die er zusammen mit Stahr unternommen hatte; auf der Reise nach Spanien und Portugal, auf der ihn sein ältester Sohn Wilhelm, der angehende Archäologe begleitete, hatte er fast alle Bilder dort im Lande abgesetzt.

Es sei gestattet, bei dem Bericht über Louis Gurlitts Söhne die chronologische Reihenfolge zu durchbrechen, um mit größerem Nachdruck dort zu landen, wo der Nachdruck entschieden hingehört: bei Cornelius, dem Kunsthistoriker. Eng verbunden in Gesinnung und Interessen war ihm sein jüngerer Bruder Fritz, der Berliner Buch- und Kunsthändler, der in der Potsdamer Straße 123 die damalige „Hofkunsthaltung Fritz Gurlitt“ begründete, in der der Kampf für solche „Neuerer“ wie Thoma und Böcklin ausgefochten wurde. (Die Böcklin-Ausstellung muß geschlossen werden, weil über ihn so gelacht wird!) Fritz Gurlitt heiratete eine Italienerin, Annarella Imhoffer, hatte mit ihr zwei Töchter und zwei Söhne: die „interessante“ und bildhübsche Angelina (geb. 1882), eine Dumont-Lindemann-Schauspielschülerin, die heute als die weithin bekannte Weberin Frau von Weech in Schäftlach am Tegernsee lebt; Margarete (1885), die in die Familie Simon hineinheiratete, Wolfgang (1888) und Manfred (1890). Während Manfred eine rasche Laufbahn als erfolgreicher Dirigent durchlief (in Augsburg und Bremen) und sich auch als Komponist (u. a. einer Oper nach den „Soldaten“ von Lenz) einen Namen machte, mit dem er seit mehreren Jahren das Ansehen Deutschlands in Japan vertritt (er leitet dort eine Oper und hat eine bekannte japanische Sängerin geheiratet), hat Wolfgang lange Zeit die Kunsthaltung Fritz Gurlitt in Berlin fortgeführt und nun nicht mehr für Thoma und Böcklin gekämpft, dafür aber sich für Barlach und Kokoschka, Kubin, Pechstein und Bernhard Hoetger, Corinth und Cesar Klein eingesetzt: von diesem ließ er sich seine Galerie in einer beispielhaft modernen Weise ausgestalten. Wenn man heute die „Almanache“ des Hauses Gurlitt aus den Jahren 1919 oder 1920 in die Hand nimmt, so hat man in den Texten von Herbert Eulenberg, Theodor Däubler, Stefan Großmann, Alfred Richard Meyer, Paul Fechter, Kasimir Edschmid in den Bildbeigaben von Richard Janthur, Willi Geiger, Erich



Heckel, Paul Scheurich, E. R. Weiß – um nur einige Beispiele zu nennen – Geist und Gesicht einer wahrlich nicht unbedeutenden Epoche des Berliner Kunstlebens beisammen. Heute hat Wolfgang Gurlitt Galerien in den Arkaden des Münchener Hofgartens, in Linz, in Innsbruck und spielt eine führende Rolle im Kunstleben des deutschen Südens.

Wir haben Ludwig Gurlitt (1855–1931) bereits als Biographen seines Vaters kennengelernt; von ihm gibt es einmal eine kleine Selbstbiographie (in der Reihe „Pädagogik der Gegenwart in Selbstdarstellungen“), sodann einen Essay über ihn von Hofmannsthal, mit dem er sich in Wien anfreundete, wo er sich die schöne Tochter des Porträtmalers Schrotzberg zur Frau holte, und einen „Türmer“-Aufsatz von Rudolf Pannwitz, der in den bewegten Steglitzer Jahren sein Schüler war und ihn damit in einer seiner wichtigsten Lebensperioden kennengelernt hat. „Ludwig Gurlitt hat eine reine, ganz sonnige Kindheit verlebt“, bezeugt ihm Pannwitz und berichtet dann weiter, wie ihm die Gothaer Gymnasialjahre, unter deren starrem Zwang er seufzte, Erinnerungen mitgegeben hätten, die seine späteren Reformideen, seine „Rebellionen“, verursachten. Dennoch studierte er klassische Philologie, wurde Spezialist in Ciceros Briefen und später – um das gleich vorwegzunehmen – ein berühmter Plautus-Übersetzer; denn, so rühmte sich Gurlitt, unter besonderer Berufung auf das Ebersteinsche Blut in seinen Adern, er verstand Plautus richtig, während andere Philologen mit zu großer Prüderie an ihn herangegangen seien. Die Mitte seines Lebens aber wurde ausgefüllt von den Kämpfen am Steglitzer Gymnasium – aus dem übrigens, unter seinen Augen und mit seiner „Geburtshilfe“, der „Wandervogel“ hervorging (siehe hierzu Hans Blüher, „Wandervogel, Geschichte einer Jugendbewegung“, 3. Aufl., Berlin 1916). Gurlitt, dessen schärfster Gegner in Steglitz Friedrich Paulsen war, der auf dem Fichtenberg hauste, wollte nichts anderes, als was allen Schulreformern jener Epoche am Herzen lag: Befreiung vom Zwang eines starren Unterrichts, Entwicklung der Persönlichkeit des Schülers, freie Selbstbestimmung der Schülerschaft. Er hat seine Vorschläge – auch zu einer „Schulfarm“ im Sinne etwa Geheeb's (der neben Johannes Müller und Lily Braun mit ihm bekannt wurde) in vielen Kampfschriften niedergelegt: „Der Deutsche und sein Vaterland“ (Berlin 1902); „Der Deutsche und seine Schule“ (Berlin 1905); „Erziehung zur Mannhaftigkeit“ (Berlin 1906). Diese Schrift hat er seinen Söhnen gewidmet: „Erwin, Helmut, Winfried, auf daß sie aufrechte deutsche Männer werden.“ Von diesen Söhnen weiß der Chronist lediglich zu vermelden, daß der älteste (1893) als Oberstadtbauinspektor in Bayreuth lebt und daß die beiden anderen Buchhändler und Anthroposophen sind.

Über Cornelius Gurlitt (1850–1939) ist schon so viel geschrieben worden, daß man fast verzagt, wenn man nochmals etwas über ihn sagen soll. Betrachtet man ihn nun aber in seinen Familienzusammenhängen, so wird es mit einmal ungeheuer einleuchtend, warum gerade dieser Mann mit Titeln überhäuft starb, an denen sich vermutlich das freundliche Wort seines Bruders entzündet hatte („ord. Professor der Baukunst an der Technischen Hochschule, Königl. Sächsischer Geh. Rat, Dr. phil., Dr. theol. h. c., Dr.-Ing. h. c. usw.), der so unmittelbar, so „zunftfern“ wie nur möglich in die Wissenschaft

gelangt war und darin mit einer nie ermüdenden Spontaneität – die ihn auch ständig die Themen seiner Arbeiten wechseln ließ – gewirkt hat. Das war eben die Atmosphäre des Elternhauses, war das Erbe vom Golddrahtzieher-Großvater und vom Buxtehuder Schmiedemeister das ihn auf eine Weise in die Kunstgeschichte geraten ließ, die man nur als Genialität des Schicksals bezeichnen kann. Er war alles andere als ein Musterschüler, so daß Vater Louis ihn in Gotha vom Gymnasium nahm und zunächst Maurer werden ließ. Während seiner Lehrzeit hat er unter anderem auch einmal an Raschdorffs Dom-Neubau herumgehämmert, aber schließlich war er dann unversehens, nach einem Studium an der Technischen Hochschule Stuttgart (u. a. bei F. Th. Vischer), Assistent am Dresdener Kunstgewerbemuseum, und ebenso unversehens fängt er an zu schreiben: als Kunstkritiker in Hardens „Zukunft“, womit er sich seinen Namen zu machen beginnt. Er macht auch allerhand „Extratouren“, wie es sein Sohn Hildebrand bezeichnet: er wird zwischendurch einmal Propagandist des „Deutschen Schulvereins“, aus dem später der „Verein für das Deutschtum im Auslande“ hervorgeht; er ist unheimlich vital, sehr „national“, nämlich „großdeutsch“ mit antipreußischer Spitze (er ist ja in Nischwitz in Sachsen geboren!), er ist auch Kriegsfreiwilliger von 1870/71 und steht in Versailles Posten, während das Deutsche Reich gegründet wird. Sein Lebensgefühl bezieht er aus den in Wien verbrachten Jahren: er pfeift sein lebelang mit Vorliebe Offenbach und ist später stolz darauf, niemals einen preußischen Orden bekommen zu haben.

Während Gurlitt noch am Dresdener Kunstgewerbemuseum sitzt und einen Hauptstraßen-Durchbruch mit befürwortet, trägt ihm plötzlich der Stuttgarter Verlag Ebner und Seubert an, eine Geschichte des europäischen Barockstils zu schreiben. Er nimmt an, reist nun viel herum und macht sich endgültig mit diesem dreibändigen Buch, das dann 1887 erscheint, seinen Namen. Dieses Werk bringt die Umwertung des bis dahin verachteten Barockstils (siehe Jacob Burckhardt). Mit dem Barockbuch in der Hand geht Gurlitt zu Schmarsow nach Leipzig und fragt ihn, ob er nicht bei ihm den Doktor machen könne, der lächelt verneinend, erblickt dann aber den Namen Gurlitt und promoviert ihn. Nach diesem Barockwerk wird er Professor für Kunstgeschichte an der TH in Dresden, und nun beginnt jene fast unübersehbare Reihe von Publikationen – immer mit großen Reisen verbunden –, die in dem von Dr. Hildebrand Gurlitt zusammengestellten Verzeichnis allein 16 Seiten füllen. „Nebenbei“ macht er die 37 Bände sächsischer Denkmalspflege, das bedeutet: auch hier reist er jahrelang im „Pferdewagen“ zum Wochenende herum und besichtigt jede Dorfkirche. Als während des ersten Weltkrieges König Ferdinand von Bulgarien mit den deutschen Truppen in Adrianopel einzieht, telegraphiert er an Cornelius Gurlitt: „Haben soeben Adrianopel erobert – bitte kommen Sie und führen Sie mich!“ Auch das sächsische Königshaus war mit ihm befreundet, insbesondere der Kunsthistoriker Johann Georg von Sachsen, und von jener ganzen sächsischen Plattform her sind denn auch einige der interessantesten Bücher von Gurlitt entstanden: „Die sächsischen Barockbauten“, in dem er den Spuren der italienischen Wander-Arbeiter nachgeht, die über Österreich und Schlesien kommend weitergezogen sind bis nach Moskau; August der Starke, die zweibändige Kunstgeschichte seien noch genannt, sodann aber vor allem noch hingewiesen

auf seine Städtebauzeit, bei der er sich mit Otto March traf: das Vorwort zum Buch „Städtebau“ ist eine seiner schönsten Schriften. Als er sein Buch über Kirchenbau – nämlich gegen die historisierenden „Stil“-Kirchen geschrieben hatte, erhielt er den Ehrendoktor der theologischen Fakultät der Universität Halle.

Cornelius Gurlitt war ein fröhlicher, ausgeglichener Charakter, ein hervorragender Gesellschafter, ein Mann, mit einer im Grunde völlig unakademischen, dennoch universalen Bildung. (Nach einer Staroperation rezitierte er stundenlang den „Faust“ auswendig.) Er hatte aber auch die richtige Lebensgefährtin gefunden, auf die ihn allerdings der Schwiegervater, Justizrat Gerlach in Dresden, zehn Jahre warten ließ, weil ihm der schriftstellernde Kunsthistoriker zuerst als sehr unsicherer Kandidat erschien. Das ganze Haus Gerlach dichtete, schauspielerte, rezitierte, musizierte und wurde dazu inspiriert von Mutter Marie Gerlach, geborene Günther (1836 bis 1910). Denn schon sie entstammte einer sehr kunstsinnigen Familie, die z. B. alljährlich zum Geburtstag des Vaters mit gemieteten Schiffen die Elbe hinauf nach Schandau fuhr und dort für alle im Hotel untergebrachten Gäste eigene Theateraufführungen gab, so daß es im Herbst zu Schandau ständig hieß: „Jetzt kommt die Günthersche Truppe!“ Auch nach Afrika reiste Vater Günther mit Frau und zwei Töchtern – zu einer Zeit, da das noch mit vielen abenteuerlichen Unbequemlichkeiten, aber auch mit Einblicken in ein fast mittelalterliches Leben der Araber verbunden war, über die Marie Gerlach in den „Jugenderinnerungen einer Großmutter“ sehr launig berichtet hat.

Von dieser Großmutter, zu deren Vorfahren übrigens die erste Luftschifferin Deutschlands, Luise Reichardt, gehörte, ist ihr Enkel Willibald (geb. 1889 in Dresden) der heutige Musikforscher in Freiburg i. Br., angeregt worden: denn es war ihm vergönnt, schon als junger Geiger viel mit der alten Dame zu musizieren.

An der Universität Leipzig war Hugo Riemann sein Lehrer, dem Gurlitt in einer Akademieabhandlung (1949) ein Denkmal gesetzt hat. Bei Riemann war Gurlitt langjähriger „Famulus“, wie der Assistent dort noch hieß, und promovierte er 1914. Als Teilnehmer am 1. Weltkrieg in der Marneschlacht verwundet und in französische Gefangenschaft geraten, ein Jahr vor Kriegsende in die Schweiz ausgetauscht, heiratete er in Bern eine Mannheimer Mitstudentin aus dem Seminar von Riemann, die ihm vier Kinder schenkte. Der Älteste, Dietrich Gurlitt, ist Geograph, z. Z. in Saloniki tätig, die Jüngste, Uta Gurlitt, als Geigerin in Freiburg i. Br. Schon nach dem 1. Weltkrieg trat Gurlitt als eine der lebendigsten Figuren der akademischen Musikwissenschaft hervor: der Bau einer Praetorius-Orgel (1921), die Gründung eines Collegium musicum nach Riemanns Vorbild, die Entdeckung der Lebenskraft mittelalterlicher und barocker Musik, die Verbindung von ihr her zur Moderne: das sind – neben der alle seine Arbeiten bestimmenden Besinnung auf die treibenden Ideenmächte – die wichtigsten Daten und Themen nicht nur von Gurlitts Biographie, sondern von einem Stück moderner Musikwissenschaft, der Gurlitt als einer ihrer heute bekanntesten Forscher und Lehrer zugehört. Anders als sein Vater Cornelius ist Willibald Spezialforscher; seine deutschen und ausländischen Schüler – unter denen er als Lehrer sehr beliebt ist – kennen an ihm das charakteristische Wort:



„... das Weitere interessiert mich nicht“, womit der Gelehrte alles nicht in seinen Forschungsbereich Gehörige abgrenzt. Von Freiburg aus, wo er von den Nationalsozialisten als politisch Verfolgter seines Amtes als Ordinarius der Universität entsetzt worden war, aber gleich nach Kriegsende von der Universität zurückgeholt wurde, ist Gurlitt zu Gastvorlesungen nach Bern berufen worden und ist auch sonst, z. B. als Mitglied des Direktoriums der „Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft“ (Sitz Basel) und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz), sowie als Herausgeber der führenden Fachzeitschrift „Archiv für Musikwissenschaft“, um Auslandsbeziehungen und das Ansehen deutscher Musikwissenschaft in der Welt erfolgreich bemüht. Die Familie Gurlitt ist sich bewußt, in ihm heute ihren berühmtesten Vertreter zu besitzen.

Hildebrand (geb. zu Dresden 1895) ist des Kunsthistorikers zweiter und jüngster Sohn (die einzige Tochter Cornelia, eine begabte Malerin, starb als Rote-Kreuz-Schwester während des ersten Weltkrieges). Er wiederum hat sich, darin seinem Vater folgend, als Kunstkritiker, Kunsthistoriker und Museumsmann einen Namen gemacht. Schon durch zahlreiche Aufsätze in Kunstzeitschriften bekannt geworden, wurde Hildebrand Gurlitt mit einem Schlage „berühmt“ durch den „Zwickauer Museumsskandal“: nach 5 jähriger Tätigkeit an dem Provinz-museum, das Gurlitt von Grund auf einrichtete und ordnete, dem er auch das Schumann-Museum eingliederte, wurde er wegen der „Schmierereien von Kokoschka“, wegen der „Krikel-Krakel von Klee“, wegen seines Eintretens für Käthe Kollwitz, Zille, Barlach durch die Stadtverwaltung zur Strecke gebracht. Ludwig Justi, Direktor der Berliner Nationalgalerie, hat sich damals dem „verdienten Mann“ in einem lesenswerten Aufsatz im „Museum der Gegenwart“ an die Seite gestellt (Jahrgang 1, Heft 2, 1930); er hat damit Gurlitt und sich ein schönes Denkmal gesetzt. Was Justi damals von der „Lebendigkeit“ der Gurlittschen Museumsleitung sagte, gilt unter veränderten Vorzeichen auch heute noch und wieder: nach etlichen Jahren als Kunstvereinsdirektor in Hamburg und als bekannter Kunsthändler wirkt Hildebrand Gurlitt jetzt als Leiter des Düsseldorfer Kunstvereins, und das heißt in der Tat: als einer der unternehmendsten und anregendsten Museumsleute des deutschen Westens. Die außerordentliche Ausstellung der Kunstwerke (europäischer Herkunft) des jungen Museums zu Sao Paulo im Spätsommer 1954, die Hunderttausende von Besuchern von weither auf die Beine brachte, ist sein Verdienst; zur Zeit, da diese Zeilen geschrieben werden, beherbergen dieselben behelfsmäßigen Räume in der noch nicht wiederaufgebauten Düsseldorfer Kunsthalle eine reizvolle Schau „Neuer Stilformen“ aus Italien.

Dr. Hildebrand Gurlitt ist seit 1923 verheiratet mit der Wigmann-Tänzerin Helene Hanke aus Dresden, er hat einen Sohn und eine Tochter. Und sowohl bei denen wie bei manchen der anderen Gurlittnachkommen spricht einiges dafür, daß das „Begeisterung“ erzeugende Gurlittblut immer noch lebendig ist.

# BLICK IN DIE ZEIT

HERBERT GÜNTHER

## Matisse, die „Sonne der Côte d'Azur“

Nach Dufy und Derain hat die Welt mit Matisse innerhalb von noch nicht zwei Jahren die große französische Maler verloren. Er war, fast 85jährig, der älteste in der überlebenden Generation Rouault, Braque, Picasso, Léger.

Am letzten Tage des Jahres 1869 wurde Matisse auf dem kleinen Bauernhof seines Großvaters flämischer Herkunft geboren: in dem bis dahin unbekannten nordfranzösischen Orte Cateau. Niemand ahnte, daß das Nest einst – zwei Jahre vor dem Hinscheiden seines größten Sohnes – ein Matisse-Museum werde eröffnen können. Der Vater des Malers war Drogist. Erst mit 23 Jahren kann Henri Matisse beginnen, sich der Malerei zu widmen und in Paris an mehreren Akademien zu studieren, im Atelier des schwachen Malers, aber guten Lehrers Moreau gemeinsam mit Rouault, Marquet, Friesz, Dufy. Der 26jährige stellt zum ersten Male aus, wobei der Staat ein Bild ankauft. Mit 28 Jahren heiratet Matisse und unternimmt seine ersten Reisen: nach Korsika und England. Bald danach wirkt er gemeinsam mit Marquet bei den Dekorationen für die Welt-Ausstellung 1900: der Fries im Grand Palais ist erhalten, ein unbekannter Matisse . . . Seine erste eigene Ausstellung veranstaltet 1904 der Kunsthändler Vollard, der später von ihm in seinen Erinnerungen sagen wird: „Matisse ist einer der Künstler, der alle sehr enttäuscht, die verlangen, daß der Maler immer in der gleichen Art und Weise arbeiten soll.“ Im folgenden Jahre erregt die Gruppe, deren Haupt Matisse ist, im Herbstsalon die Empörung der Öffentlichkeit. Der Kritiker Louis Vauxcelles nennt ihren Saal den „Cave des Fauves“ – den Käfig der wilden Tiere –; die Künstler machen aus dem Schimpfwort einen Ehrentitel. Seine „Frau mit Hut“ will man in Stücke reißen. Sein Hauptbild heißt zwei Jahre später unbeirrt „Die Lebensfreude“. 1908 arbeitet Matisse in Italien und Deutschland, wo er anlässlich einer Münchner Ausstellung die arabische Kunst entdeckt, die Einfluß auf ihn gewinnen sollte. Immer weiter gehen seine Reisen, nach Spanien, Marokko, Rußland, von wo die beiden großen Privatsammler und Mäzene Morosow und Schukin alljährlich nach Paris gekommen waren, um neuere französische Malerei und dabei auch Matisse zu kaufen; für den Moskauer Schukin hat Matisse auch damals bereits Fresken ausgeführt. 1917, fast 50jährig, siedelt Matisse von Paris nach Nizza über und richtet sich für den größten Teil des Jahres dort ein. Der 60jährige, mit dem Carnegie-Preis ausgezeichnet, unternimmt eine Weltreise mit längeren Aufenthalten in Nordafrika und in der Südsee, wobei er sich ein Tahiti entdeckt, das nicht das Gauguins ist. Die Hügellandschaft von Cimiez bei Nizza bleibt seine Wahlheimat. Dort stirbt er am 3. November 1954. Er ist auf dem Friedhofe des Klosters zur letzten Ruhe gebettet worden. Seine Gattin, von der er seit zwei Jahrzehnten getrennt lebte, seine beiden Söhne – Jean, Bildhauer in Paris, und Pierre, Kunsthändler in New York – und seine Tochter folgten dem Sarge. Das Requiem zelebrierte der Erzbischof von Nizza; er verlas auch einen Brief, worin Matisse der Kirche die von ihm geschaffene Kapelle im unfernen Vence als Vermächtnis darbringt. Sie soll nach seinem Testament immer dem Gottesdienst geweiht bleiben. Als sie vollendet war, sagte er: „Jetzt bin ich ruhig. Meine Koffer sind gepackt, und ich warte nur noch auf die

Abfahrt des letzten Zuges.“ Dieses sein Haupt-Alterswerk war für ihn zugleich Bekenntnis seines wiedergefundenen Glaubens.

Die Gruppe der „Fauves“ bestand aus Matisse, Dufy (†1953), Derain (†1954), Marquet (†1947), Othon Friesz (†1949), Manguin (†1950) und Braque, Vlaminck van Dongen, Camoin sowie dem ursprünglich ebenso begabten, seltsamerweise inzwischen vergessenen Maurice Marinot, der als einziger unbekannt blieb. Niemand von ihnen hat die Richtung, soweit sie programmatisch war, sehr lange fortgeführt, und Friesz sagte für sie alle: „Wir, die Schöpfer des Fauvismus, waren die ersten, die ihn opferten, aber nicht durch einen Bruch, sondern durch innere Entwicklung.“ Das gemeinsame Auftreten junger artverwandter Künstler blieb jedoch denkwürdig als Aufbruch zu neuen Formen, einer neuen Art des Sehens, neuen Ausdrucksmitteln. Auffallend, daß im gleichen Jahre 1905 in Dresden sich eine Gruppe deutscher Maler zusammenfand, die ebenfalls über den Impressionismus hinauszudringen versuchte: „Die Brücke“, und die sich fast das gleiche Ziel setzte wie die Fauves in Frankreich, ohne daß sie von einander wußten. Beide Male geht es um den „Triumph der reinen Farbe“. Beide schienen Revolutionen zu sein, waren es auch, und heute sieht man, daß sie in der großen Entwicklung der modernen Malerei stehen. Diese „wilden Tiere“ kamen nur scheinbar aus der Wildnis. Die Quellen des Fauvismus strömen zusammen aus van Gogh und Gauguin, Seurat und Signac, selbst Manet und Monet, ja, Delacroix. Diese Maler waren nicht aus irgendeiner Theorie zusammengekommen, bilden auch keine „Schule“, sondern erkannten plötzlich, daß sie, unabhängig voneinander, verwandte Wege gingen. So entstand in diesem Augenblick eine Künstlergemeinschaft. Was sie wollten und taten, hat Matisse, mit damals 37 Jahren der älteste von ihnen, einmal ausgesprochen: „Wir haben auf das Modell, die Perspektive usw. verzichtet. Wir haben uns zur Farbe zurückgewandt, sie hat uns erlaubt, unsere Bewegung unvermischt zu geben.“ Seinerzeit erkannten nur wenige, daß sie alle nichts taten, als die Farben aufzuhellen, in frischere Beziehungen zueinander zu setzen und ihnen eine neue Harmonie zu geben. Diese Farben sind nun fünfzig Jahre alt, aber sie sind noch immer so leuchtend, daß man unwillkürlich mit den Augen blinzelt, wenn man von dem gedeckten Grau der Straße zwischen diese lichtflammenden Bilder tritt. Es ist an der Côte d'Azur, wo die Fauves die hellen, oft grellen Farben finden, die sie suchen. Matisse, Derain, Braque malen ihre berühmt gewordenen Bilder von Collioure, einem romantischen Hügelnest an der Mittelmeerküste. Sie alle malten damals oft die gleichen Motive, zumal die Riviera (an der wie Matisse auch Manguin und Dufy gestorben sind), jedesmal aber geprägt von der jeweiligen Persönlichkeit. Es ist unwichtig, ob sie diesen Berg oder jenen Strand wiedergeben. Die Lieblingsfarben der Fauves sind Rot und Gelb, auch Grün, vor allem ist es Rot, so daß damals die mißzuverstehende Formulierung aufkommen konnte: „Fauves sind die Maler, die alles rot malen.“ Das Porträt reizt sie weniger, und doch sind Meisterwerke darunter wie die Bildnisse Albert Marquets von der Hand seiner Kollegen Matisse und Camoin. Akte und Stilleben fehlen gleichfalls nicht, beherrschend bleibt die Landschaft, zumal die farbenglühende Südfrankreichs.

Das Schaffen der Fauves ist ein einziger Ausdruck der Lebensfreude, der Festlichkeit, der Freiheit – Ausdruck eines „goldenen Zeitalters“ ohne Sorge, Not, Kampf, Bedrohtheit, wie wir sie bald danach so gründlich kennenlernen sollten. Vielleicht liegt es daran, daß uns heutigen Beschauern diese Welt ein wenig vordergründig erscheint: Abbild, aber nicht Sinnbild, daß uns etwas fehlt, was diese Buntheit vertieft, was sie zum Gleichnis macht. Vielleicht waren sie alle wahrhaft geblendet vom Licht, und so spürten sie nicht die Schatten hinter den Dingen, die Finsternis, die schon auf der Lauer lag. Dennoch bleibt es belebend, diesen großartigen Aufbruch einer künstlerischen Jugend zu spüren und den Ausbruch ihrer Kraft.



Kennzeichnend für den späteren Stil von Matisse war: die Flächigkeit seines Farbauftrages ohne Raumperspektive, aber mit Raumwirkung. Alles bei ihm war flüssig und licht. Er hat gesagt: „Die Hand ist nichts anderes als die Verlängerung der Empfindsamkeit und der Intelligenz. Je leichter sie ist, desto besser gehorcht sie.“ Und ein anderes Mal: „Für einen Maler handelt es sich weniger darum, zu vernünfteln, als richtig zu singen.“

Wie die meisten französischen Maler war er von großer Vielseitigkeit: außer seinen etwa 2000 Gemälden gibt es ungezählte Zeichnungen, Lithographien, Buchillustrationen, Dekorationen für russisches Ballett, Gobelins und auch Skulpturen. In den letzten Jahren, in denen er weitgehend an den Rollstuhl gefesselt war, beschäftigte er sich mit Vorliebe damit, aus Papier, das in seine Farben getaucht war, Scherenschnitte zu zaubern, die seine Atelierwände schmückten.

Für die Kapelle in Vence hat er alles selbst entworfen, Altar und Kruzifix, Betpult und Kerzenhalter. Eine der Nonnen, früher Schwester, hatte ihn in Lyon nach seiner schweren Operation 1942 gepflegt. So ist dieser Plan entstanden. Immer wieder rief der Uralte sich selber zu: „Ich habe nicht das Recht, aufzuhören, bevor nicht das letzte Fenster gemalt, die letzte Keramik geformt, der letzte Leuchter fertig ist.“ Diese Arbeit hat ihn vier Jahre gekostet. Da er keine Leiter mehr besteigen konnte, hatte er die Kohle für die Wandzeichnungen an eine anderthalb Meter lange Stange gebunden, die er noch im Liegen führen konnte. Ich bin in Vence gewesen und habe gehört und gesehen, wie die Dominikanerinnen Matisse den alten Herrn wie einen Vater geliebt, den Maler als großen Meister verehrt haben. Hier ist alles fast überirdisch hell und schwerelos, zeichnerisch auf das Letzte zurückgeführt. Die Sicherheit der Hand in dieser Distanz-Malerei ist großartig. Kein mystisches Dunkel, aber mozartische Melodie füllt diesen „religiösen Raum“, wie Matisse ihn nannte, der zu einem Wallfahrtsort geworden ist, so sehr, daß ein Amerikaner neulich, eigens hierzu im Flugzeug nach Nizza gekommen, fragte: „Wo ist der Weg zur Kapelle Saint Matisse?“ – Der farbenglühende Maler hat sich hier in erstaunlicher Weise zu Schwarz-Weiß vergeistigt.

Der Bauernsprößling, der als Jurastudent begann und so arm war, daß er eine Schreibertelle bei einem Anwalt annehmen mußte, ist weltberühmt und Milliardär geworden. Aber Ruhm und Reichtum konnten ihn nicht verwirren. Dazu kamen sie zu spät, und er war zu stark. Matisse hatte seine Villa („Le Réve“) in Vence, seine große Wohnung mit Atelier in Nizza und außerdem noch ein Appartement in Paris, Boulevard Montparnasse: alle drei waren mit bürgerlichem Komfort eingerichtet und einander ähnlich in der Üppigkeit der Diwane mit Seidendecken und Purporkissen, der Unzahl bequemer Sitzgelegenheiten, ausgesuchter Möbel aller Stilarten, der wertvollen Bilder, vielen Bücher, Vasen und Blumen, und auch der Heizapparate; Matisse froh leicht. Er liebte bürgerlichen Luxus. André Maurois erzählte, Matisse sei ihm wie ein großer Arzt vorgekommen.

In Behaglichkeit konnte der lebensfreudige Mann am besten seiner Hauptleidenschaft huldigen: der Arbeit. Man könnte meinen, vieles an seinen Bildern sei improvisiert. Instinktiv war es wohl, doch zugleich in ungezählten Arbeitsgängen durchexperimentiert; zu den meisten seiner Bilder, die so leicht hingeworfen wirken, gibt es Skizzen über Skizzen, Vorstudien in allen Phasen der Entstehung. Das wird manchen überraschen, aber es könnte vielen eine gute Lehre sein. Er war streng gegen sich. Seit der Operation brauchte er eine Sekretärin, eine Haushälterin, eine Tag- und eine Nachtschwester, konnte er sich, wenn überhaupt, täglich nur noch wenige Stunden erheben: noch nachts, wenn er schlaflos war, saß er in seinem Palast in Nizza, dem ehemaligen Regina-Hotel, bei Radiomusik und heller Beleuchtung und schuf an seinen Papiergebilden oder Keramiken, die seine letzten Arbeiten waren. Am Tage ging sein Blick von seinem Bett durchs Fenster auf die Palmen und Blumen

der Côte d'Azur, vor allem jedoch auf ihren Himmel, der ihm unentbehrlich war, ihm, dem Sohn des neblig-grauen Nordfrankreich. „Ich habe mein Glück nicht glauben können, als mir klar wurde, daß ich jeden Morgen dieses Licht wiedersehen würde.“ . . .

Wie lange schon war Matisse anerkannt! Doch er wollte nie „arriviert“, d. h. am Ende sein. Dem Organisator seiner letzten großen Ausstellung in Philadelphia schrieb er: „Ein artiste arrivé dreht sich im Kreise, er wiederholt sich und dadurch verflüchtigt sich sogar seine eigene Neugier.“ Matisse blieb neugierig: auf alle seine eigenen Möglichkeiten, auf Erfahrungen mit neuem Material, auf andere. Er las auch ungeheuer viel und hielt sich stets auf den verschiedensten Gebieten auf dem laufenden.

Er war ein guter Kamerad. Marcelle Marquet, die Witwe des bedeutenden Malers Marquet, hat anlässlich des Todes von Matisse erzählt, wie die beiden befreundeten Maler, die lange in Paris das gleiche Haus bewohnt und hier – Quai St. Michel Nr. 19 – untereinander ihre Ateliers gehabt haben, miteinander verkehrten. Als Marquet an schwerer Grippe erkrankt war, brachte Matisse ihm jeden Tag andere Bilder von sich zu einer dauernd wechselnden Privatausstellung, um den Freund zu zerstreuen.

Später mußte er sich, wie alle berühmten Künstler, vor der Zudringlichkeit der Welt schützen, und das brachte ihm hier und da den Ruf unfreundlicher Unzugänglichkeit ein. Aber wer kann es einem Greise verdenken, daß er seine Ruhe haben will – Ruhe zur Arbeit besonders, wenn das Malen ihm selbst eine „Gehirnberuhigung“ war, wie er sich ausgedrückt hat? Wer ihn näher kannte, schätzte gerade seine große Höflichkeit, die allerdings auch die Höflichkeit des Herzens erwartete, zu der es gehört, niemanden und insbesondere eine solche Persönlichkeit nicht unnütz zu belästigen. Er hat seine Kunst „einem guten Lehnstuhl“ verglichen. – Wie hätte er sie schaffen können, wenn er sich jeden Moment selbst aus dem Sessel hätte aufscheuchen lassen! „Was ich erträume, ist eine Kunst des Gleichgewichtes, der Reinheit, der Ruhe“, hatte er bereits 1908 bekannt. Sein Traum sollte sich noch verwirklichen. Matisse verstand es, mit Selbstdisziplin sein Leben und seine Lebensweise zu „organisieren“ und sich so seine seelische Jugend, schöpferische Frische und Herzensfreudigkeit bei schweren Leiden bis ins biblische Alter zu erhalten.

Er hat unvergängliche Landschaften und Stilleben geschaffen, doch bekannt: „Was mich am meisten interessiert, ist weder die Landschaft noch das Stilleben, sondern das menschliche Antlitz. Hier kann ich am besten mein Lebensgefühl ausdrücken, das ich religiös nennen möchte.“ Auch das wird manchen erstaunen, der in ihm vor allem den genießerischen Stilleben-Maler sieht. Aber waren es nicht die „Drei badenden Frauen“ von Cézanne gewesen, die sich der 30jährige bereits 1899 als eines der ersten Bilder seiner Sammlung gekauft hatte (was damals noch für ein paar hundert Francs möglich war) und die er 1936 dem Museum der Stadt Paris geschenkt hat? In dem Begleitschreiben gestand er: „Ich besitze dieses Bild seit 37 Jahren und kenne es ganz gut, wenngleich noch nicht vollständig, wie ich hoffe. Es hat mir in kritischen Augenblicken des Abenteuers meines Künstlerlebens moralisch geholfen. Ich habe aus ihm meinen Glauben und meine Beständigkeit geschöpft.“ Der Geduldige hat als Achtzigjähriger geäußert: „Jetzt habe ich den Ausdruck dessen erreicht, was ich als Zwanzigjähriger gefühlt habe.“

Matisse wußte, wer er war, in seiner Besonderheit und in seinen Grenzen. Wahrscheinlich wußte er beides besser als irgendein anderer. Die französische Öffentlichkeit trauert um ihn als um einen der größten Maler, die Frankreich im 20. Jahrhundert besessen hat, und nur der Umstand, daß Matisse sich künstlerisch aussprechen und wahrhaft vollenden konnte wie wenige, dämpft den Schmerz in Wehmut. Auch fehlt es bei allem Respekt und der Würdigung seiner Lebensleistung nicht am Maßstab in seiner Bewertung.

Und hierin unterscheidet sich Frankreich spürbar von Deutschland. Frankreich versteht

es in bewunderungs- und nachahmungswürdiger Weise, seinen Großen Weltgeltung zu verschaffen. Aber die ernstesten Federn und wahren Sachkenner meiden bei aller Anerkennung Verstiegenheit. In der deutschen Presse konnte man anlässlich des Todes von Matisse lesen, er habe an die Schönheit geglaubt wie kein Maler seit Tiepolo, und nur er allein sei „übriggeblieben“ von seinen malenden Mitstreitern. Solche Verstiegenheiten sind dem Franzosen fremd. Sosehr er seine Künstler hochschätzt, mitunter auch überschätzt: hier wird immer der *Zusammenhang* gewahrt. Man läßt sich nicht durch eine zweifelhafte Ekstase hinreißen, die große Linie der französischen Malerei aufzugeben.

Für den Franzosen steht dieser Revolutionär in der Nachfolge von Fouquet, Chardin, Cézanne und setzt bei aller Neuartigkeit seiner Mittel die Tradition fort, die er für die Unkundigen unter seinen Zeitgenossen zunächst zu zerstören schien. Und gerade darin erscheint er den Franzosen französisch. Jean Cocteau rief bei seiner Todesnachricht spontan: „Die Sonne der Côte d’Azur ist untergegangen!“ Dann aber besann er sich: „Matisse bleibt als Beispiel des Malers, der nichts ist als Maler“, wobei er bezeichnenderweise fortfuhr: „so wie Renoir ihn verkörperte.“ Man scheut sich auch nicht, zu erwähnen, daß seine Malerei mitunter zur Arabeske geworden sei, das Ornamentale streckenweise zu stark vorherrsche, und daß ihr überhaupt eine gewisse tiefere Beseelung versagt sei, kurz: man sieht nicht nur die Lichtseite des fruchtbaren, erfolgreichen Glückskindes, man behält in Erinnerung, daß kein Talent unbegrenzt sein kann, daß jedes Lebenswerk durch die seelische Konstitution seines Schöpfers bestimmt ist. Erst so heben sich wahrhaft die Werte ab.

Paris ist um einen farbigen Schatten bereichert. Wer auf der Terrasse vom Café du Dome oder de la Rotonde sitzt, sollte nicht vergessen, daß auch Matisse es liebte, hier seinen Weißwein zu trinken, Austern zu essen und die Passanten zu betrachten.

Deutschland darf mit einem gewissen Stolz daran denken, daß es diesen Erneuerer französischer Malerei früh erkannt hat. Man gibt heute in Frankreich zu, daß Matisse in seinem Vaterlande erst um 1914 endgültig anerkannt worden ist. Noch 1904 lebte er von seinen Kopien Klassischer Meister (Poussin, Fragonard usw.). Unter diesen Umständen ist es ein Ruhmesblatt, daß Berlin bereits 1908 den damals erst 40jährigen ausgestellt hat. Im gleichen Jahre – als noch kaum ein Franzose bei Matisse Belehrung suchte – fanden mehrere deutsche Maler, wie Hans Purrmann, Oskar Moll, Rudolf Lewy, Friedrich Ahlers-Hestermann, in Matisse ihren Meister. Hans Purrmann ist ihm zeitlebens in Freundschaft verbunden geblieben, und als ich den Siebziger vor zwei Jahren in seinem Heim in Lugano besuchte, kam die Rede selbstverständlich sogleich auf Matisse. Friedrich Ahlers-Hestermann aber hat in seinen Lebenserinnerungen „Pause vor dem dritten Akt“ dem Lehrer Matisse ein interessantes Kapitel gewidmet. Hierin gibt er folgende Charakteristik: „Ein Außenstehender hätte an dem mittelgroßen Mann mit rötlichem Haar und Vollbart, dessen Augen ruhig durch eine goldgeränderte Brille blickten, vergeblich ein Anzeichen der Kraft gesucht, die so viele Menschen in ihren Bann zu bringen vermochte. Da war so gar nichts von ‚Dämonie‘, nicht das geringste an Pathetik oder Auftritt. Es war auch nicht einmal die blendende Gloriole eines großen Ruhmes, denn selbst im Kreise der Nahestehenden lebte noch viel Widerspruch, viel Kritik. Die Kraft kam von innen.“



## Architektur und Industriekunst

### Notizen zu einer Ausstellung

Vor den Besuch der zehnten internationalen Ausstellung für moderne Architektur, dekorative und Industriekunst in Mailand stellte sich uns eine unerwartete Introduction. Wir verirrt uns zunächst in das Kastell, in dessen vorgelagertem Park sich die Ausstellung weit und frei entfaltete, und zwar in Seitenhöfe und von riesigen Mauern eingefasste Außengänge, in die man für gewöhnlich nicht gelangt. Nur unvermutet und unvermittelt auftauchende Rasenstreifen zeigten an, daß diese Höfe und Gänge gar nicht so eng waren, wie es die Höhe der Gebäude dem Gefühl aufzwingen wollte. In diesem wuchtigen, drohend aufgetürmten Macht-Kubus der Viscontis und Sforzas war nun wirklich jeder Gedanke an das verbannt, dessen moderne Musterbeispiele zu besuchen wir ausgezogen waren, nämlich an irgendeine Wohnkultur, aber auch an Schönheit und Zweckmäßigkeit der Form, es sei denn die des unbedingten Willens auf Herrschaft, Abwehr, Machtanhäufung. Auch nichts von Schmuck, außer dem unbeabsichtigten der Zinnen hoch über uns; nur hier und da eine Madonna, ein Heiliger in Marmor- oder Terracottarelief neben Fallgitter und schutzverwinkelter Tor über den Köpfen der Vorbeigehenden angebracht.

Auch an diesem schönen, strahlenden Tag, der alle Vorstellungen eines Novemberendes in dem nebelberücktigten Mailand umwarf, skizzierte sich die Einbildungskraft dunkle Abende in diesen Höfen und dachlosen Schluchten mit rauchigen Fackeln in den noch erhaltenen Wandringen und den Ölfunzeln vor den Heiligenbildern als einziger Beleuchtung, unter denen die Soldaten, Untertanen, Gefangenen stehen, sich melden, hungern, auf Registrierung warten.

Bei den ersten Schritten im Ausstellungspark selbst stehen wir sogleich wieder einmal der albern Inhumanität der modernen Architektur gegenüber. G. meint, gewiß richtig, daß die Auswahl an Abbildungen und nun gar Modellen, die auf Lebensgröße oder wenigstens Lebensähnlichkeit Anspruch erheben, auf solchen Ausstellungen immer viel zu zufällig sei, um derartig allgemeine Empfindungen erlaubt erscheinen zu lassen. Aber die Grundtendenz ist auch hier unübersehbar: da ist das italienische Modell eines „Landhauses“ in Zeppelinform, auf dünnen Beinen stehend und mit kegelförmigen, verglasten Enden, hinter denen man es in jedem Klima entweder vor Hitze oder vor Kälte nicht aushalten könnte. Darüber tröstet dann auch nicht, daß an Stelle offenstehender oder eingebauter Schränke achteckige, lebhaft gefärbte Leinwandkörper, an unbegründeten Stellen des Raumes von der Decke hängend, Kleider, Wäsche, Geräte aufnehmen sollen.

Der Architekt und seine Begleiterin, die als Mitarbeiterin, Sekretärin oder was immer getreulich seine Gefühle widerspiegelt, stehen inmitten dieser mehr zugigen als zügigen Angelegenheit, um die Reaktionen der Besucher zu beobachten und wohl auch gesprächsweise zu lenken. Ihre Gesichter zeigen die Ängstlichkeit des Künstlers, der zugleich Geschäftsmann ist und neben seinen Ideen auch Kapital, sei es eigenes, sei es fremdes, in eine einzige Sache investiert hat. Aber sie verraten auch die hochmütige Gewißheit, nicht nur ihre Sache, sondern die gute Sache schlechthin zu vertreten – ein Hochmut, der, nachdem er den modernen Künstler und Schriftsteller verließ, sich bei dem modernen Architekten die letzte Zuflucht geschaffen hat. Beweis: die unerträgliche, überhebliche Sprechweise der Zeitschriften für „neues Bauen“ in allen Ländern, ein weltanschaulich-sektenhafter Ton, der jeden Widerspruch, jeden Zweifel von vornherein als Auflehnung, als Häresie, ja als Sünde wider den Geist hinstellt.

Mit Vergnügen denke ich an die wenigen, die sich bisher der Tyrannei entgegenstellten: an Alfred Weber, an Siegmund von Radecki, der sich in einer Paraphrase des Märchens vom Kaiser und seinen neuen Kleidern die Vermutung erlaubte, diese neue Architektur möchte wohl eigentlich überhaupt nichts anhaben – oder, wie ich mir ergänze, nackt sein, nackt an schöpferischer Phantasie, an wirklicher Auseinandersetzung mit der Überlieferung, vor allem aber an Bemühung um den Menschen. Denn entscheidend ist ja nicht, was soeben Leute neben uns über das Zeppelin-Landhaus behaupten, daß nämlich derartiges nur ein Spielzeug für reiche Leute und darum zu verurteilen sei – das sogenannte „soziale“ Moment entstellt hier wie meistens die eigentliche Frage –, sondern die Vernachlässigung des Menschen überhaupt, des Menschen mit seinem berechtigten Wunsch nach Schutz, Behagen, Freude, Geräumigkeit, Versteck und, was diese Art moderner Architekturideologie vorzüglich in die ihr eigene kalte Wut versetzt, nach Schmuck, nach Ornament.

Beim Weitergehen drängen sich die Beispiele: das plumpe Zelt von Managhi, das bißchen Leinwand gehalten von einer ungeheuerlichen, an die Gotik des Mailänder Doms erinnernden Eisenkonstruktion, die im Innern keinen Augenblick die Empfindung der Bedrücktheit, der Gefahr weichen läßt; Sehnsucht nach den schlichten Masten des Zirkus Knie erweckend – oder das „Geodätische Haus“ des Amerikaners Fuller. Immerhin ist diese aus dreieckigen Papprahmen mit Zellophanverglasung zusammengesetzte, unmittelbar auf den Erdboden aufgesetzte Halbkugel völkerpsychologisch interessant. Wie bei so vielen amerikanischen Bauentwürfen tritt uns hier die Tendenz entgegen, alles, aber auch schlechthin alles: Wohnraum, Schlafzimmer, Küche, Arbeitsstätte, Bad, W. C., in diesem „Geodätischen Haus“ sogar ein offenes Lagerfeuer und einen stehengelassenen Baum, in einem einzigen Raum zu vereinigen, gegliedert nur (warum?) durch eine Bodenerhöhung und durch Kunstpappwände der notwendigsten Diskretion.

Ob hier etwas Indianisches durchschlägt – das Wigwamprinzip – oder ob es sich um die Auswirkung des puritanischen Zwangs zur möglichsten Offenheit und Übersichtlichkeit für den Mitmenschen handelt? Meldet sich das Sektenhafte aus einem neuen Versteck? Eines der ersten Gebote des Wiedertäuferreiches von Münster war ja, die Zäune und Hecken niederzureißen und die Türen offenzulassen.

Wir führen ein gereiztes Gespräch darüber, wem die moderne Architektur mit ihrem wirklichen oder vermeintlichen Purismus eigentlich dient. Ein Teil unserer Gruppe behauptet, dem Insektenmenschen, dem der vernachlässigte „Menschenmensch“ gegenübergestellt wird. Um G. noch mehr zu ärgern – zu Unrecht, denn er tritt ja immer für das Maß ein –, zitiere ich den Ausspruch von Gottfried Semper, der müsse ein elender Baumeister sein, der beim Bauen an den Zweck des Gebäudes denke. Die Gereiztheit löst sich, als wir überraschend in ein wirklich architektonisches Spiel geraten: das „Labyrinth für Jungen“ von Calder und Steinberg. Man kennt Calder als Schöpfer der harmonisch ruhenden und dann beim leisesten Windhauch, beim Schritt oder Sprechen eines Vorübergehenden in zauberhafte Bewegung geratenden Gebilde aus Drähten, Stängeln und schwarz, weiß oder farbig lackierten Blechplättchen; Gebilde, deren Bezeichnung als „Plastik“ ihr Wesen verfälscht und einengt. Handelt es sich doch hier nicht um eine Analogie zu Gestalten, sondern zu organischen Bewegungen sublimarer Art.

Im „Labyrinth“ finden wir Calder nicht nur auf neuen Wegen: er führt sie uns auch. Die hellgrau verputzten Ziegelwände des Bauwerks sind so kunstvoll verschlungen, daß man, wie später beim Betrachten des Labyrinths von außen mit einiger Verblüffung deutlich wird, auf recht kleinem Raum doch das Bewußtsein einer langen und komplizierten Wanderung erhält. Aber die Wände des Labyrinths sind nur eben so hoch, daß man gerade

noch darüber hinweggucken kann, und sie sind auch ein- oder zweimal durch Lücken unterbrochen, die einen Blick in den Park klug einbeziehen. So merkt man erst beim sanften Hinausgeleitetwerden, daß hier alles fehlte, was sonst Angst und Kitzel des Labyrinthes von alters her bildet: die Vermutung nämlich, es möge im Zentrum der verschlingende Minotaurus den Besucher erwarten.

Aber dieses architektonische Kunststück, so ausgewogen in sich, so glücklich-leicht, daß man die Kunst dabei vergißt, präsentiert sich bescheiden als Unterlage und Gelegenheit einer vergnüglich-ernsten Unternehmung, die sich an seinen Innenwänden entlangzieht; der fortlaufenden Zeichnungserzählung Saul Steinbergs, einer Art Fresko in Umritztechnik von ägyptischer Geschlossenheit und Eindruckskraft, aber von modernem Inhalt:

Ein „Boy“ verläßt das Heimatstädtchen und betritt das Labyrinth der Großstadt. An den Wänden steht, was er dort erlebt, von den altmodischen Häusern, in denen allein man Zimmer vermietet erhält, über den Bewährungsurwald des modernen Menschen, das Büro, zu den Bars und Tanzlokalen mit der ihnen entsprechenden, jeweils differenzierten weiblichen Begleitung. Wie sich in knappster Andeutung ein Leben durch diese Gänge zieht, umrandet von Verkehr, von Sport, aber auch von den ersten Anzeichen, daß man nicht immer jung bleibt, das ist ironisch-milde, weise-andeutend geschildert und erinnert im Technischen, obgleich ganz eigenständig, an die besten Arbeiten von Wilhelm Busch, nur gütiger und aufrechter als dieser. Hier haben Architektur und bildende Kunst miteinander gespielt und beide das Spiel gewonnen. Und weil sie spielen wollten, nur spielen wollten, ist etwas rein Menschliches entstanden, etwas, daß dem hypokritischen Humanismus der Corbusier, Lewis Mumford u. a. nicht gelingen kann, schon weil es nicht in seiner geheimen Absicht liegt.

Wir sprechen darüber, wie ungezwungen dieser Einfall in die öffentlichen Parks passen würde, auch mit einem Inhalt, der weniger nur auf den amerikanischen „boy“ aller Lebensalter hingezeichnet wäre. Wie vieles ließe sich hier sagen, andeuten und sogar, unbeliebtes Wort, lehren . . .

Die Ausstellung hat ein Preisausschreiben veranstaltet, in dessen Beantwortung angegeben und begründet werden soll, was am besten gefällt. Nach den Äußerungen der Besucher scheint es, daß hier das Labyrinth weit voransteht. Von ihm aus lassen sich auch die Spielereien des Zeppelin-Landhauses und des geodätischen Wigwams versöhnlicher ansehen, eben weil sie Spielereien sind. Definition Schillers: der Mensch ist nur dort Mensch, wo er spielt; sie ist folgerichtig dahin fortzuführen, daß er nur so lange Mensch bleibt, wie er es tut. So liegt in den spielerischen Ausbrüchen einiger Richtungen der modernen Architektur, die so spöttisch den vorangetragenen Parolen der Zweckmäßigkeit, der Sachtreue, der Formstrenge widersprechen, etwas Hoffnungsvolles, das den anderen Weg des glatten kahlen, kalten Insektenbaus verneint.

Beim Eingang zu den Maschinen, den Geräten und dem Kunstgewerbe stellt uns G. die Vorfrage, ob wir diesen Teil der Ausstellung platonisch oder nationalpsychologisch betrachten wollen. Wir entscheiden uns für das platonische Prinzip, nämlich zu fragen, wie denn etwa die „Idee“ des Tisches, des Sitzes, des Trinkgefäßes sich jeweils verwirklicht hat. Das erweist sich aber als unmöglich: das „Nationale“, wenn auch nicht immer National-Typische, drängt sich vor das Sachliche. Einmal sogar prescht es so weit vor, daß von der Sache, der hier genützt werden soll, gar nichts mehr übrigbleibt: der spanische Raum begrüßt uns lediglich als eine nationale Selbstdarstellung in Symbolen, ein gigantisches Stilleben aus Fischernetzen, Bastarbeiten, Holzschnittbüchern und wuchtiger Eisenplastik.

Immerhin, dieser Ausdruck einer fast noch feudalen Gesinnung, die auf Erwägungen, wie Wirtschaftlichkeit, Zweckmäßigkeit, Verbrauchsnähe, herabsieht und gerade deshalb nach dem Allernmodernsten greifen kann, erscheint glücklicher als die französische Abteilung,



die alles vereinigen, alles zeigen will und mit ihrem lieblos aufgestellten Gemenge von vermeintlicher Sachlichkeit, unvertreibbarem Jugendstil, Rokoko im zweiten Aufguß des zweiten Kaiserreiches und äußerst banalen Gebrauchsgeräten so verstimmt, daß auch die ungewöhnlich schönen Gläser von Lalique, Daum und Luce daran nichts ändern können.

Wenn solche Ausstellungen nun einmal eine Art Olympiade sind, so erscheint Deutschland gewiß als der Sieger. Es hat nicht nur den schönsten Saal und zeigt die meisten und mannigfaltigsten Dinge: auch unter dem Ausgestellten, den Spitzen und Schmuckstücken, den Keramiken und Webereien, Ledersachen und Bautwürfen, den Einbänden und Korbflechtereien ist nichts, was nicht von vorwurfsfreier, ausgezeichnete Qualität wäre. Es gibt auch nichts, das die Empfindung eines Experimentes, eines bloß versuchenden Spieles erweckt. Einiges ist so durchgestaltet, so vollendet in Form und Material, daß es an die innere Gesetzmäßigkeit der Gebrauchsgegenstände des alten Ostens reicht, wobei wir uns seiner doch als eines Gegenwärtigen, für unser Leben Berechneten freuen dürfen.

Doch es gibt Triumphe, die bedrücken und nicht nur die davon Ausgeschlossenen. C. erzählt von schweizer und italienischen Zeitungsberichten, welche die Darbietung der kleineren Ausstellungsgegenstände auf von breiten, streng wirkenden Kunststeingabeln getragenen Platten als „nordisch-brutal“, ja als anmaßend und vor allem „typisch-deutsch“ tadeln. Es herrscht aber unter uns Übereinstimmung darüber, daß gerade dies ungerecht ist; erscheint uns doch die von dem Karlsruher Architekten Eiermann entworfene Aufstellung schlechthin als das Muster einer Darbietung, die zusammenfasst und unterstreicht, ohne doch sich selbst zu betonen. Aber gleichzeitig fühlen wir die eigentliche Richtung dieses Angriffes hinter seinem fälschlich angegebenen Ziel. Indessen: nach fürchterlichen Katastrophen nicht nur das Gute, sondern in vielem das Ungewöhnliche zu leisten, und es dann zurückhalten zu sollen, wenn man ausdrücklich aufgefordert wird, es zu zeigen, das dürfte eine ebenso übermenschliche Forderung sein wie die nach einer Ausstellungsdiplomatie, die sich im letzten Augenblick entscheidet, die anderen Nationen nicht zu sehr zu übertreffen und den größten Teil des Ausgewählten in den Kisten zu lassen.

Doch zurück in die Ausstellung, um Einzelheiten aufzufassen und einiges vielleicht dem Formengedächtnis einzuverleiben. Am unmittelbarsten gelingt dies in der Schau der Motoren und Konstruktionsteile, die unter einem eindrucksstarken Gegensatz von Schwarz und Weiß des Raumes in der Zentralhalle ausgebreitet ist; die matten Reflexe des Metalls geben den einzigen Schein von Leben, der in einer solchen analytischen Darbietung von Technik möglich ist. Auch die Mittelpunktstellung in der Ausstellung ist richtig. Haben doch Kunsthandwerk und Kunstgewerbe, wie sie ringsum die Säle füllen, ihre neue Grundlage in dem Überschuß an Mitteln und auch an Zeit, den das Maschinenwesen bereits jetzt abwirft, wenn auch weitgehend noch nicht erkannt, ungeschickt ergriffen, ja vom „Bürger“ wie vom „Sozialisten“ im geheimen mißbilligt.

In dieser Halle sind keine lange verweilenden Besucher; man geht nur durch. Das ist in Ordnung; denn vor diesen Kolbengehäusen, Schiffsschrauben, Winkelverstärkungen, deren schichtweiser Aufbau zur größtmöglichen tragenden und bindenden Kraft ein Querschnitt bloßlegt, wird deutlich, wie das Hervortreten des ästhetischen Prinzips bei diesen Dingen, das Wohlgefallen an der Identität von Form und Zweck, ja selbst an einer Form, die über den sie veranlassenden Zweck hinauswächst, die Vergangenheitsstufe des selbstverständlich Gewordenen erreicht hat. Um so mehr empfindet man die Notwendigkeit der bereits vor Jahrzehnten von dem deutschen Philosophen Friedrich Garve erhobenen Forderung nach einer „Organwissenschaft“, einer vergleichenden Anatomie der Technik.

Was dem Nichttechniker für gewöhnlich erläutert wird, ist ja nur das Funktionieren der Apparate und vielleicht noch ihre „Geschichte“ im Sinne der Leistungsverbesserung. Doch

wie sich alles von gewissen immer wiederkehrenden Grundformen und -verrichtungen her aufbaut, die Formen sich eine aus der anderen entwickeln, aber auch ganze Stammreihen der Technik auf durchaus verschiedenen Wegen in die Zukunft gehen, dies zu zeigen, den geistigen Zusammenhang deutlich zu machen, der hier wirkt – geistig, weil es sich um Schöpfungen des Menschen, um Hinausblendungen seines Innern auf die Materie handelt: das hieße dem Menschen ein Mittel in die Hand geben, durch Erkennen frei zu werden und sich im technischen Zeitalter recht eigentlich anzusiedeln, so wie er sich im vegetativen und animalischen Reich angesiedelt hat.

Bei diesen Konkretisierungen technisch-funktioneller Abstraktionen wurde das Olympiadenprinzip gar nicht erst angewandt. Daß man es aber auch von sich aus überwinden kann, zeigen die Ausstellungen der drei skandinavischen Staaten mit dem Akzent auf dänischem Silber, schwedischem Glas, norwegischem Porzellan und Eßgeräten, die in ihrer taktvollen Selbstbeschränkung doch wieder reicher und „national“ differenzierter erscheinen als andere, auf eindrucksvolle Vollständigkeit gestellte Abteilungen.

Das Holz als begleitender und seelisch tragender Lebensstoff, dessen Betonung hier, bei Schweden und Norwegern, als heimatlich-natürlich erscheint, ist in der Schweizer Ausstellung Gegenstand einer förmlichen Rückwendung. Es scheint, daß das Metall sich von seinem irrtümlichen Vorstoß in den menschlichen Wohnbereich zurückzieht. Es kann auch nicht vom Menschen verlangt werden, daß er unaufhörlich mit seinem Seelischen und den unbewußten Aktionen und Reaktionen seiner Körperlichkeit den Abstand zu einer völlig anorganischen Umgebung überwindet. Leitsatz: Jede Wohnung muß ein Minimum an Entgegenkommen haben; zur weiteren Überlegung vermerkt: Möglichkeit einer Architektur, welche die innere Beziehung des Menschen zu den verschiedenen Arten der Materie bestimmend sein läßt.

Besonderes Gefühl glücklicher Zustimmung vor einem Kristallgefäß in der schwedischen Abteilung, zu dem ich noch verschiedene Male zurückkehre. Hier ist eine Form erreicht, die von der Selbstverständlichkeit einer Naturbildung ist, ohne doch die Natur nachzuahmen und die menschliche Hand zu verleugnen; Gefühl, daß sich hier eine sehr weite Spaltung geschlossen hat, zumindest über ein Jahrhundert hinweg und daß auch andere Dinge in den Räumen diesen Vorgang bestätigen.

Als ich hinausgehe, bereitet sich über den Bäumen des Parkes schon eine diesige Dämmerung vor. Aber in den kleinen Höfen des Kastells, in die ich auf dem Rückweg einkehre, ist eine letzte trockene Helle wie eingefangen. Arbeiter, die mit Umbauten beschäftigt sind, räumen ihre Werkzeuge beiseite. Ich werfe noch einen Blick in eine kleine Gruppe von Kammern, die seit der Frührenaissance ziemlich unverändert geblieben sein muß. Es ist nichts Besonderes, nicht die Wohnung eines höheren Palastbeamten, vielleicht die eines Wachthauptmanns oder des Hauptschreibers der Küchenverwaltung. Aber da ist doch ein sehr kleiner Raum, vielleicht anderthalb Meter im Geviert mit einer gewölbten Decke, auf deren dunkelblau noch verblaßte goldene Sterne schimmern. Es ist das Kapellchen dieser Wohnung. Und während der schließende Wärter bedeutungsvoll mit den Schlüsseln klappert, wird mir plötzlich klar, was ich nicht nur in der Ausstellung, sondern auch in den Bestrebungen, die sie tragen und erfüllen, vermißt, nämlich daß sich in all diesen Haus- und Wohnungsmodellen und Plänen eines nicht zeigte, das man doch eigentlich der menschlichen Anlage nach erwarten sollte: ein Ort der Versenkung und der Beziehung zu dem Nichtmenschlichen, genauso wichtig wie das Bad oder die durchdachte Küche, ein Meditationsraum, ein Schrein für das Andenken an die Vorfahren, die Andeutung der Stätte eines Hausaltars; wobei ich nur ganz allgemein denke, und noch gar nicht daran, welcher Religion in solchem unumgänglich erscheinenden Bestandteil jeder Wohnung zu huldigen sei.

## Chassidismus, Gnosis, Christentum

J. G. In Heft 79 der Monatsschrift „Merkur“ (herausgegeben von Joachim Moras und Hans Paeschke) hat der heute in der Schweiz lebende, früher einmal der Preußischen Akademie für Dichtung angehörige Schriftsteller Rudolf Pannwitz einen Aufsatz „Der Chassidismus“ veröffentlicht. Es kann nicht ausbleiben, daß man bei diesem Thema an den Namen Martin Bubers denkt, da es den Chassidismus für die heutige Kulturwelt schwerlich „gäbe“, wenn ihm nicht im gesamten Lebenswerk Bubers ein so bedeutender Interpret, Apostel, Übersetzer und Reformator erwachsen wäre. Wir alle heute, die wir „in der Welt“ leben, kein Jiddisch und meistens auch kein Hebräisch verstehen, kennen Wort, Begriff und Lehre des Chassidismus fast ausschließlich durch Martin Buber und sein für diesen Fall einzigartiges Rekonstruktionswerk des chassidischen Gedanken- und Legendengutes. Soviel kann man heute, dank Buber, bei jedem auch nur wenig an Religions- und allgemeinen Lebensfragen Interessierten voraussetzen, daß er weiß: die Chassidim, zu deutsch die Frommen, waren eine ostjüdische Glaubensbewegung, die im achtzehnten Jahrhundert entstand, rund zwei Jahrhunderte weiterwirkte und in dieser Zeit eine große Zahl von „Heiligen“ hervorbrachte, darüber hinaus aber auch einen Legenden- und Erzählungsschatz ansammelte, was alles zum tiefsinnigsten religiös-ethischen Gedankengut der Menschheit zu zählen ist. Der Paulus, der „Heidenapostel“ dieser „chassidischen Botschaft“ war und ist Martin Buber mit seinen Veröffentlichungen „Die Erzählungen der Chassidim“, „Gog und Magog“, „Die chassidische Botschaft“, „Der Weg des Menschen nach der chassidischen Lehre“ u. v. a.

Soweit die allgemeine Sachlage. Nun ist Rudolf Pannwitz darangegangen, den ihm ebenfalls allein durch Bubers Werk bekannt gewordenen Chassidismus seinerseits nicht nur in Grundzügen darzustellen, also ein Referat der gleichsam als kanonisch zu bezeichnenden Buberschen Lehrinterpretation zu geben, sondern ihn kritisch zu würdigen und dabei auch gegen Bubersche „Übergriffe“, die insbesondere das Verhältnis von Chassidismus und Christentum betreffen, eine „Schranke zu errichten“. Darüber hinaus spricht der Aufsatz auch von der „jüdischen Religion“ im allgemeinen, kennzeichnet sie als „erdgebunden“, ihren „Allgott als einen Stammgott“, grenzt sie gegen die christliche „Jenseitsreligion“ und weiter gegen die „ewige Gnosis“ ab, kurzum eröffnet auf eigene Faust eine Art Religionsgespräch zwischen Christentum, Judentum, Chassidismus, Gnosis und allgemeiner Mythen- und Religionsphilosophie, das denn auch sehr rasch den angesprochenen Partner zu einer Entgegnung veranlaßte, die von Martin Buber im nächsten Heft derselben Zeitschrift unter dem Titel „Christus, Chassidismus, Gnosis“ veröffentlicht wurde. Pannwitz hat hierauf noch einmal geantwortet, schärfer im Ton, deutlicher in der Kennzeichnung seiner eigenen Tendenzen, im Grunde jedoch ohne das Gespräch näher an eine Verständigung, geschweige denn eine Übereinkunft heranzuführen.

Das alles hat bei dem Rang der Gesprächspartner Interesse. Es gäbe jedoch kaum Veranlassung, von dritter Seite her in die Auseinandersetzung einzugreifen, wenn der unbefangene Leser, zumal der Leser einer so „liberalen“, in ihren eigenen Standpunkten „undeutlichen“ Kulturzeitschrift wie der Merkur, nicht dem Mißverständnis verfallen könnte, daß es sich hier um etwas Grundsätzlicheres als um den Streit zweier alter Männer und origineller Denker handele, nämlich vielleicht gar darum, das Christentum gegen das Judentum, Jesus von Nazareth gegen unehrfürchtige Übergriffe seiner spätgeborenen Stammesgenossen, den christlichen Glaubensbegriff gegen jüdischen „Pietismus“ oder, um zusammenfassend noch einmal Pannwitz zu zitieren: „die Angelegenheiten des Weltgeistes, soweit sie von Buber nicht vertreten werden, gegen Übergriffe und persönliche Einmischung“ zu verteidigen.



Es ist wahr, der Christ unterscheidet sich in seiner Glaubensauffassung vom Juden, auch von den Chassidim, auch von den Auffassungen Martin Bubers. Wenn Pannwitz daher die bekannte Bubersche Formel, daß jüdischer Glaube „Vertrauen“ in Gott, Emuna; christlicher Glaube aber ein „Fürwahrhalten“ bestimmter Glaubensdogmen in sich befasse, einer Gegenkritik unterzieht dergestalt, daß für den Christen nicht das, was Christus offenbart hat, sondern Er selbst die Offenbarung sei, und daß man die paulinische und johanneische Theologie nicht aus dem christlichen Glaubensbegriff ausklammern könne, so läßt sich dem allem nur zustimmen. Die Zustimmung würde sich freilich, soweit sie sich gegen Buber richtet, in den schmerzlichen lateinischen Satz kleiden: amicus Plato, magis amica veritas. Sie würde sozusagen tränenden Auges gegeben werden. Und sie würde einer Erklärung bedürfen, die es dem hier auftretenden Anwalt des Christentums unmöglich macht, sie, außer auf solche Einzelpunkte seiner Argumentation, auf die Breite seiner übrigen Gedankengänge und die Rechtmäßigkeit seines generellen Verteidigungsanspruches zu beziehen. Nein, es muß einmal deutlich gesagt werden, und dies ist der einzige Grund, weswegen man sich veranlaßt fühlen kann, in jene Debatte einzugreifen, daß jedes Ding nur von demjenigen vertreten und verteidigt werden solle, der vom Ganzen seiner Person und seines Weltbildes her dazu legitimiert ist. Rudolf Pannwitz aber kann nicht für sich in Anspruch nehmen, just gegen einen so bedeutenden, in seiner charismatischen Wirkung so unabsehbar fruchtbaren Geist und homo religiosus, wie Martin Buber, die Belange des Christentums zu vertreten. Eine solche Apologetik wird zwangsläufig schief und unerfreulich, weil ihr keine deutliche Erkenntnis der gemeinsamen Basis von Judentum und Christentum, keine „existentielle Gemeinschaft im Glauben“ (ob nun jüdischer oder christlicher Variante) vorausgeht.

Martin Buber hat in seiner Entgegnung auf die Darstellungen Pannwitz' zum Chassidismus mit teilweise klassischen Formulierungen noch einmal deutlich gemacht, wodurch sich die „glaubenden Menschen“ aller Konfessionen (man könnte in diesen großen Kreis sogar noch den Islam einbeziehen) von denen unterscheiden, die, ob nun unter christlicher, heidnischer, atheistischer, zenbuddhistischer oder welcher Deklaration auch immer, einen gnostischen „wisserischen“ Standpunkt in ihrem Verhältnis zu Gott einnehmen. Er hat mit anderen Worten noch einmal die eine große Zentralerkenntnis, die eigentliche Metanoia des Glaubens zum Ausdruck gebracht, die er früher ganz knapp in dem Satz formulierte, daß der Glaubende nur *zu* Gott, aber nicht *von* ihm sprechen könne, oder, lutherisch ausgedrückt, daß „Glaube nichts als eitel Gebet sei“. Die ganzen endlosen Diskussionen der Philosophiegeschichte um das Verhältnis von Glauben und Wissen, auf die Pannwitz in seiner Entgegnung anspielt, werden von dieser existentiellen Grundumstimmung auf das ihnen zukommende innerphilosophische (und gleichzeitig außerreligiöse) Seitengeleis geringen Interesses verschoben, wenn einem diese Grunderkenntnis einmal aufgegangen, dieser Star des Glaubensblickes einmal gestochen ist. Und es muß der allgemeinen Gerechtigkeit wegen gesagt werden, daß sich gegenwärtig kaum ein christlicher Theologe in welcher der beiden Konfessionen auch immer findet, der den dialogischen Frontalbezug des Menschen zu Gott so klar herausgearbeitet hat wie der jüdische „Religionsphilosoph“ Martin Buber. Es kommt für uns heute ja nicht so sehr, nicht so direkt und geradezu darauf an, gleich wieder glauben oder beten zu lernen, als vielmehr erst die „Grundstellung“ des Gebetes und des Glaubens neu zu erkennen, vor allem inhaltlichen Glauben und Gebet, sogar vor aller rituellen religiösen Gebärde. Man spricht nicht gern von diesen Dingen, weil sie für den heutigen Menschen, der im Geschlechtlichen so weitgehend „frei“ in seinem Reden und Tun geworden ist, die eigentlichen pudenda ausmachen, bei denen es ihn zuckend überkommt und er „in die Erde versinken“ möchte. Dennoch liegt hier allein der Scheideweg, der uralte Scheideweg von Gnosis und Glaube; und es ist einigermaßen absurd, in einem Gedankengange,

der das Christentum gegen was für Angriffe auch immer meint verteidigen zu müssen, den Satz zu finden, daß Christus „allerdings auch ein Gnostiker“ gewesen sei. Darin liegt eine auch kirchen- und dogmengeschichtlich unmögliche Verkennung der unablässigen frühchristlichen Reinigungsarbeit am dogmatischen Lehrgebäude, die niemanden sonst so klar als ihren gefährlichsten Widersacher ansah wie jene „beinahe Weltreligion“ gewordene „ewige Gnosis“, an deren Vermischung mit dem christlichen Glauben heute gerade in dem Pannwitz nahestehenden Züricher Kreis um C. G. Jung (Gilles Quispel „Gnosis als Weltreligion“) ebenso geistvoll wie irrig gearbeitet wird.

Was der Christ mit Buber, mit dem Judentum und zuletzt auch mit dem in so vielen Zügen unvergleichlich „christlichen“ Chassidismus abzumachen hat, ist eine Sache „unter Brüdern“, „innerhalb der Ökumene“ derer, die dem „lebendigen Gott“ dienen wollen. Da kommt jede Verteidigung von draußen, die ihr „Draußen“ überdies schon in der Sprache verrät, wenn sie Begriffe gebraucht wie den der „Angelegenheiten des Weltgeistes“, beträchtlich zu spät und führt nur dazu, daß der Christ die Fronten vertauscht und den „Juden“ gegen den Gnostiker neuer oder alter Observanz entschieden in Schutz nimmt. Das ist freilich schon zu anspruchsvoll geredet: ein Blick in die beiderseitigen Auseinandersetzungen, in den Duktus ihrer Polemik, auch der bloße Blick auf die Sprache, ihre innere Aura verrät es dem richtigen Auge sofort, bei wem allein auch der „Christ der Evangelien hat, wo er sein Haupt hinlege“. Nur eines zum Schluß noch: wie schwer es doch sein kann, die wirkliche, aus der Transzendenz gegengezeichnete „Überlegenheit“ und ihre Ungeduld im Anhören des Falschen von dem zu unterscheiden, was bloße Eitelkeit der Person ist und sich oft mit viel Kraft und Geist gegen das „Unrechthaben“ aufbäumt! Martin Buber kann fürwahr ein „ungeduldiger“ und bei aller urbanen Höflichkeit scharfer Polemiker sein, der seinen Gegnern unangenehme Wahrheiten zu sagen weiß; dennoch muß man bei diesen Gegnern (ob es nun früher einmal C. G. Jung selbst oder dieses Mal Pannwitz war) immer wieder beobachten, daß sie ihm nur mit der Kraft und auch der Gereiztheit ihrer Einzelpersonen, nicht aber mit der Seinssicherheit überlegener, transpersonaler Standpunkte zu antworten wußten. Nemo contra Deum nisi deus ipse, läßt sich auch in diesem Zusammenhang sagen.

HELENE LAHR

## Aus der Werkstatt des Lyrikübersetzers

„Gedichte kann man nicht übersetzen“, sagt Schopenhauer, „sondern bloß umdichten, welches allezeit mißlich ist...“ Entmutigende Worte im Munde eines großen Kunstverständigen, der wie wenige um das Wesen der Sprache wußte. Entmutigend vor allem für den „Umdichter“, der diese „mißliche“ Sache zu seiner eigenen gemacht hat.

Und zweifellos ist eine Lyrikübertragung, die sich streng an Text, Stil und Rhythmus des Originals hält und dessen Schönheit ungetrübt widerspiegelt, ein Ideal, das sich kaum jemals verwirklichen läßt. Nur einem Meister seines Faches mag ein derartiges Akrobatenkunststück in einer glücklichen Stunde gelingen. Aber auch ein Meister kann die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß jede Sprache einem Instrument gleicht, dessen besondere Klangfarbe auf einem anderen nicht wiederzugeben ist.

Aber nicht bloß darum hat es der Übersetzer schwer. Sein Autor ist ein schrullenhafter Chef, der kein Erbarmen kennt. Er babbelt in unbeschwerten Stunden vor sich hin, als könnte er noch nicht reden. Und wenn der Übersetzer unter tausend Schmerzen sein Ge-

stammel nachgedichtet und die Spur des letzten Schweißtropfens mit dem Ärmel fortpoliert hat, macht ihm der Leser seine saloppe Ausdrucksweise zum Vorwurf. Denn der Leser – dem doch sonst kein Lyriker gut genug ist – wittert hinter jeder Nachdichtung ein makelloses Meisterwerk, das erst durch die Übertragung Flecken abbekommen hat. Und man kann ihm das Gegenteil nicht beweisen. Denn verstünde er die Sprache des Originals, so hätte er nie nach dem Surrogat der Übersetzung gegriffen.

Kein Wunder also, daß der Lyrikübersetzer zum Prügelknaben der Literatur geworden ist. Und nur zu oft verdient er die Prügel, denn er hat im Laufe der Jahrhunderte so ziemlich jeden Schnitzer gemacht, den sich ein menschliches Gehirn ausdenken kann: vom schönen Gedicht angefangen, das nur eine schwache Ähnlichkeit mit dem Original besitzt, bis zur gewissenhaften Übersetzung, die nicht die entfernteste mit einem Gedicht aufweist. Ist er ein Philologe, so wimmelt seine Arbeit von verstellten Sätzen und prosaischen Wendungen. Ist er ein Dichter, so wird er sich unwillkürlich in den Vordergrund drängen und damit eine Todsünde wider den heiligen Geist der Übersetzung begehen. Und dennoch soll er ein Dichter von hohem handwerklichem Können sein, aber ein demütiger, der bereit ist, sein Licht unter den Scheffel zu stellen. Wie ein Schauspieler muß er die Zeittracht seines Autors anlegen und die Stimmungen, die dessen wandelbare Seele durchziehen, nachempfinden und zum Ausdruck bringen.

Wir alle wissen, daß subtile Worte unübersetzbar sind. Auch der Nachdichter weiß es und muß dennoch handeln, als wüßte er es nicht. Er kann es sich nicht leisten, einen Begriff zu umschreiben, denn die Verszeilen ziehen ihm Grenzen, die er ohne Visum des Autors nicht überschreiten darf. So muß er denn wie ein Spürhund hinter dem richtigen Ausdruck her sein, und seine Jagd nach dem Wort ist nicht minder aufregend als die der Polizei nach Schmugglern und Gangstern.

Die Biegsamkeit eines Schlangenmenschen, die Selbstüberwindung eines Fakirs und eines Cato Charakterstärke sind unbedingte Voraussetzungen für den Beruf des Übersetzers, der doch eigentlich nur ein schlichter Handwerker ist. Vor allem aber muß er gerecht sein; er darf nicht eine Metapher liebevoll absondern und nach Herzenslust verhätscheln, wenn es auf Kosten der übrigen geschieht, die auch ihren Platz an der Sonne haben wollen. Mit anderen Worten: Er darf nicht blindlings drauflosdichten wie jener Übelberatene, der sich hinsetzte und schrieb :

„Die durchnäßte Erde gleißt in grauem Glanz,  
und die Rinnen murmeln müd wie Bettlergreise . . .“

So<sup>!</sup> weit, so gut. – Hören Sie nun den Rest der Strophe:

„Wolken hängen schwer am Horizontenkreise.  
Von den Bäumen Langweil' glotzt im Nebelkranz.“

Nein, so darf man es nicht machen! Vor allem darf es nicht heißen: „Von den Bäumen Langweil' glotzt“, sondern „Von den Bäumen glotzt Langweile“. Und die sinnlosen Anhängsel „Kreise“ und „Kranz“ an den Wörtern Horizont und Nebel sind offensichtlich unter dem Terror des Reimzwanges entstanden.

Der Notreim ist nämlich der Erbfeind des Übersetzers, und es bedarf unglaublicher Schlaueit, um seinen Fangeisen auszuweichen. Der Dichter ist da weit weniger gefährdet. Ihm bleibt noch immer der Ausweg, den Notreim durch einen neuen, tragfähigen Gedanken zu stützen. Wenn er es geschickt anfängt, wird auch der Fachmann nicht feststellen können, welches von den beiden Reimwörtern ein Kind der freien Liebe ist und welches die Frucht einer Vernunfthe. Der Übersetzer jedoch hat kein Recht auf den eigenen Gedanken. Daher muß er dem Notreim vorbeugen, um ihm nicht wehrlos ausgeliefert zu sein. Er wird gut daran tun, sich in der Strophe, die er nachzudichten gedenkt, zuerst einmal nach reimbaren



Wörtern umzusehen; womöglich nach Wörtern, die wesentlich für den Inhalt des Gedichtes sind. Nur so darf er hoffen, seiner Übertragung das Odium des „Reim dich, oder ich freß dich!“ zu ersparen. Auf den Zufall zu rechnen, wäre vermessen. Mir ist er nur ein einziges Mal in meiner Übersetzerpraxis zu Hilfe gekommen, und zwar bei der Arbeit an einem Verlaine-Sonett, in dem von Christus die Rede ist:

„... der in den Tagen Petri und Herodes'  
geopfert hinstarb schmachvoll bittren Todes.“

Niemals hätte ich den Tod ans Ende der Verszeile stellen können, wenn der Dichter statt Herodes etwa Tiberius genannt hätte.

Weil wir gerade bei Verlaine sind, möchte ich gleich an seinem „Colloque sentimental“ zeigen, wie unerhört schwierig die Übersetzung paarig gereimter Gedichte ist. Schwierig darum, weil sich hier die geringsten Ausweichmöglichkeiten ergeben und unliebsame Anklänge an Wilhelm Busch und Klapphornverse naheliegen. Der Anfang des Originalen lautet:

„Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
Deux formes ont tout a l'heure passé.“

Zwei Gestalten schreiten also durch einen alten Park, der vereist und verödet daliegt. – Dieser Park ist so manchem Übersetzer zum Irrgarten geworden. Einer schreibt:

„Im alten Park, in starren Dunkels Grab,  
da zucken bleiche Schatten auf und ab...“

„In starren Dunkels Grab“? – Eine gottverbotene Wendung, die mit dem Original ebenso wenig zu schaffen hat wie die „auf und ab zuckenden bleichen Schatten“. Diese wiederum lassen eher an Kasperltheater und Groteskfilm denken als an dahinschreitende menschliche Gestalten. Nun die nächste Übersetzung:

„Im alten, einsamen Park inmitten,  
sind zwei Gestalten vorübergeschritten.“

Schon besser, aber immer noch schlecht genug. Kann man inmitten vorüberschreiten? „Inmitten“ steht überdies an falscher Stelle und hat hier nicht einmal als Notreim Daseinsberechtigung.

Daß es auch anders geht, beweist Richard Schaukal mit den Zeilen:

„Im alten Park, verlassen und kalt,  
wandeln zwei Geister in Menschengestalt.“

– Ja, das gibt die richtige Atmosphäre wieder. Aber auch Schaukal ist es nicht gelungen, die Übersetzung des ganzen Verlaine-Gedichtes in kongenialer Weise durchzuführen. Allerdings versagt er auf einer viel höheren Plattform als die vorher Zitierten. Und es ist durchaus nicht gleichgültig, auf welcher Stufe man versagt. Manchmal ist es die letzte, die knapp vor der Vollendung liegt. Und manchmal ereignet sich sogar das Wunder, daß den traumgeborenen Worten einer Nachdichtung die ursprüngliche Kraft und Herrlichkeit des ersten Schöpfungstages innewohnt. Mit solch einem Wunder – Alfred Kerrs Übersetzung von Christina Rossettis „Sterbelied“ – mögen unsere Betrachtungen ausklingen:

Laß, wenn ich tot bin, Liebster,	Ich fühle nicht den Regen,
Laß du von Klagen ab.	Ich seh nicht, ob es tagt,
Statt Rosen und Zypressen	Ich höre nicht die Nachtigall,
Wächst Gras auf meinem Grab.	Die in den Büschen klagt.
Ich schlafe still im Zwielihtschein,	Vom Traum erweckt mich keiner,
In schwerer Dämmernis –	Die Erdenwelt verblich.
Und wenn du willst, gedenke mein,	Vielleicht gedenk ich deiner –
Und wenn du willst, vergiß.	Vielleicht vergaß ich dich.

# SCHWARZES BRETT

## Zwischenbilanzen des Buches

Seit 1952 gibt der Börsenverein deutscher Verleger- und Buchhändlerverbände jährlich ein Schriftchen „Buch und Buchhandel in Zahlen“ heraus, dessen Ausgabe 1954 es lohnt, daß man einige Daten daraus auch einer größeren Öffentlichkeit zur Kenntnis bringt. Sie beziehen sich auf die jetzt überblickbaren Verhältnisse des Jahres 1953. Es ist eine recht stolze und erfreuliche Bilanz, besonders wenn man sie mit dem Tiefstand von 1950 vergleicht. Es sind aber auch einige dunklere Linien im Spektrum nicht zu übersehen.

Der deutsche Buchhandel hatte 1953 einen Gesamtumsatz in Höhe von 1079 Millionen DM, was sich ungefähr zur Hälfte auf Verlagsbuchhandel und Sortiment verteilt. An diesem Umsatz war die relativ geringe Zahl von 5760 Betrieben mit 37 561 Beschäftigten beteiligt. Gegenüber 1950 hat sich eine Umsatzsteigerung ergeben, die erheblich über dem Durchschnitt des anderen deutschen Einzelhandels liegt, wenn sie auch von besonders ungünstigen Werten in jenem schwarzen Jahr ausgegangen ist. Eine erfreuliche Entwicklung hat in diesem Zusammenhang auch die Ausfuhr von Druckerzeugnissen genommen. Während die Einfuhr von Gegenständen des Buchhandels im Vergleich zu 1952 nur um 7,3% gestiegen ist, hat sich die Ausfuhr um 22,5% erhöht und insgesamt die Summe von 76 184 000 DM erreicht. Ihr steht eine Einfuhr von 38 814 000 DM gegenüber. Unsere wichtigsten Abnahmeländer, die freilich zugleich die Haupteinfuhr an Druckerzeugnissen stellen, sind die Schweiz, Österreich, die USA, Großbritannien, Brasilien, die Niederlande und Frankreich, während das Saargebiet insofern eine besondere Stellung einnimmt, als es zwar 12,6% unserer Aus-

fuhr aufnimmt, ohne jedoch sich nennenswert mit Einfuhr zu kompensieren.

Etwas ausgeglichener verhalten sich die Dinge im Bereich der Übersetzungen. Nach wie vor steht die sogenannte schöne Literatur an erster Stelle aller Übersetzungen ins Deutsche mit 50,7%. An zweiter Stelle folgen Jugendschriften mit 16,4%, dann jedoch, wie schon seit längerer Zeit, „Religion und Theologie“ mit 9,3%. Bei den Herkunftsländern führt Amerika mit 27,9% vor Großbritannien mit 22,6% und Frankreich mit 17,9%. Umgekehrt wurden 1952 1427 Titel aus dem Deutschen in fremde Sprachen übersetzt, wobei Japan mit 198 Titeln die Reihe anführt vor den USA mit 158 Titeln, Frankreich mit 145, Jugoslawien mit 120 und Argentinien mit 112 Titeln. In der Weltproduktion von Büchern stand die Bundesrepublik einschließlich West-Berlins im Jahre 1953 an dritter Stelle hinter Großbritannien und Japan, vor den USA, Frankreich und Italien. Das Bild dieser Verhältnisse tritt freilich erst in ein richtiges Licht, wenn man die Buchproduktion mit den Bevölkerungsziffern vergleicht, wo dann die Bilanzen der kleinen Länder, insbesondere Hollands, der Schweiz und der skandinavischen Länder weit vor denen der Großstaaten liegen und z. B. die Hauptmacht der westlichen Kultur, die USA, in der Buchproduktion mit 7 Titeln auf tausend Einwohner noch unter der Türkei (11), Spanien (12), Italien (18) rangiert. Für die Bundesrepublik lauten die entsprechenden Ziffern 33, für Großbritannien 36, für Dänemark aber 72, die Niederlande 73, die Schweiz 76 und Norwegen sogar 83. Hauptverlagsstadt Deutschlands ist München geworden mit 147 Unternehmen vor Stuttgart mit 142, West-Berlin mit 129, Hamburg mit 110 und



Frankfurt am Main mit 106 Verlagen. Die meisten neuen Titel hat freilich Stuttgart (1990) produziert vor München (1837), Berlin (1225), Hamburg (996). Von diesen Verlagen sind 70% erst in diesem Jahrhundert gegründet worden, während 25% bis ins vorige Jahrhundert zurückreichen und der kleine Rest noch älter ist, mit einem Unternehmen sogar bis 1500 zurückreichend. Ähnlich verhalten sich die Dinge beim Sortiment, nur daß hier 66,7% der Buchhandlungen aus unserem Jahrhundert stammen, während 31% bis ins vorige Jahrhundert zurückreichen. Die Stadt mit den meisten Buchhandlungen ist nach wie vor West-Berlin mit 373 Firmen vor Hamburg mit 242 und München mit 187 Firmen. Auch diese Zahlen liest man freilich richtiger, wenn man sie mit den Einwohnerzahlen vergleicht, wo sich dann herausstellt, daß Ulm zwar ebensoviel Buchhandlungen wie Kiel und Bochum, nämlich 18, dabei jedoch nur ein Viertel der Einwohner hat, oder daß die buchhandelsärmsten Gebiete im Rheinland und sogar in seiner Luxusmetropole Düsseldorf zu suchen sind, während Stuttgart relativ doppelt soviel Buchhandlungen wie Frankfurt und auch noch über eineinhalbmal so viele wie München besitzt. Zum Schluß noch ein Wort über die dunkleren Linien des Spektrums, die Sorgen und Schwierigkeiten des Buchgewerbes im Spiegel seiner Ziffern. Da ist vor allem eine ebenso bedeutsame wie selten beachtete Tatsache zu nennen, die den Buchhandel

einsam außerhalb der meisten übrigen Gewerbe stellt: das Kreditwesen. Der Anteil der Kreditverkäufe ist gegenüber dem sonstigen Einzelhandel um dreißig bis fünfunddreißig Prozent höher, betrifft aber ausschließlich unverzinsten, oft langfristigen Kredite. So gehören die Außenstände des Sortimentsbuchhandels zu den Faktoren, die seine Liquidität höchst negativ beeinflussen und ihn in der Bilanz weit schlechter als den übrigen Einzelhandel stellen. Andererseits: „Ohne die Kredithilfe durch den Sortimentsbuchhandel, der wiederum vom Verlag durch längere Zahlungsfristen unterstützt wird, könnten sich viele Bücherfreunde ihre Bücherwünsche nicht erfüllen.“ Als ein ungewöhnliches Handicap, vielleicht als „den schwersten Existenzschlag“, den der Buchhandel seit seinem Wiederaufbau erfahren hat, wird man ferner, freilich erst von diesem Jahr an, die Portoerhöhung für Drucksachen und „Drucksachen zu ermäßigter Gebühr“, eine Maßnahme, die wiederum fast einseitig einen einzigen Berufszweig trifft, bezeichnen können. Sie kostet mitunter das Sortiment die Hälfte seines Reingewinns. Alle diese und viele andere Ziffern, die das kleine statistische Jahrbuch des Buchhandels noch enthält, sollte man sich einmal durch den Kopf gehen lassen und miteinander vergleichen, ehe man in die alte, ach so bequeme Melodie vom teuren und unerschwinglichen Buch (die Zeitschrift nicht zuletzt eingeschlossen) auch seinerseits einstimmt. er

### Notizen:

Karla Höckers Aufzeichnungen sind dem soeben in der Bertelsmann-Reihe herausgekommenen Bändchen „Sinfonische Reise“ entnommen, das die Erlebnisse der Verfasserin mit Furtwängler und dem Berliner Philharmonischen Orchester während vieler Konzertreisen festgehalten hat.

Am 10. 1. 55, dem zehnten Todestage Rudolf Borchardts soll unter dem Vorsitz Rudolf Alexander Schroeders eine Rudolf Borchardt-Gesellschaft ins Leben gerufen werden, um seinen Nachlaß zu betreuen und ein Borchardt-Archiv einzurichten. Näheres

über den Beitritt zu dieser Gesellschaft ist über Frau M. Koch, Bremen, Schwachhauser Ring 116, zu erfahren. Mit dem Beitrag von Carl Eugen Gaß gedenken wir zugleich dieses Todestages.

Carl Eugen Gaß war Schüler von Ernst Robert Curtius, der dem 1944 in Holland Gefallenen bestätigte, daß er „alle Gaben besaß, die zu einer glänzenden wissenschaftlichen Laufbahn befähigen.“ Die Tagebuchaufzeichnungen stammen aus dem noch unveröffentlichten Nachlaß von Dr. Gaß.



*Zum 150. Todesjahre*

Friedrich Schiller

# Gesammelte Werke in fünf Bänden

*Herausgeb. v. Reinhold Netolitzky. Jeder Band etwa 600 S. Leinen je 6.85 DM*

Die beiden ersten Bände erscheinen am 15. Januar, Band III am 15. Mai, Band IV und V am 15. Juli 1955.

## Band I

Die JUGENDDRAMEN. In den genialischen RÄUBERN, wohl einem der feurig glühenden und tiefstdringenden Jugendwerke der Weltliteratur, ist schon der ganze Schiller: seine Kraft, seine Sittlichkeit, seine Religiosität. Das historische Schauspiel DIE VERSCHWÖRUNG DES FIESKO – der wenig gekannte zweite Schluß ist beigelegt – ist Zeugnis für Schillers blendende, nicht ungefährliche Begabung. KABALE UND LIEBE gilt nicht nur als erschütterndes bürgerliches Trauerspiel, sondern zugleich als schneidende metaphysische Tragödie des Zwiespalts von Ideal und Unvollkommenheit. Der menschlich und stilistisch großartig gesteigerte DON KARLOS strahlt nach wie vor als erste Hochleistung deutscher idealistischer Dramatik; Schillers aufschlußreiche selbstkritische Briefe zu diesem Werk sind angeschlossen.

## Band II

Die MEISTERDRAMEN. WALLENSTEIN, von Goethe als unvergleichlich gepriesen und als Neuschöpfung des Stils des Historiendramas immer noch eine unbegreiflich hohe Leistung, recht eigentlich unser deutsches Nationaldrama, erscheint hier erstmalig in die ihm gemäße fünftaktig-architektonische Form gebracht. MARIA STUART, über die Historie hinaus sich erhebend, gilt als dramatisches Musterstück geschlossenen Baues; DIE JUNGFRAU VON ORLEANS, vollends in mythische Grenzgebiete des Menschseins und der Poesie gesteigert, Schillers vielleicht meist-kennzeichnendes Werk, zeigt gleiche Meisterschaft in ausgreifender Form. DIE BRAUT VON MESSINA – eingeleitet durch das Vorwort über den Gebrauch des Chors –, ein großes Sprachkunstwerk, erweist sich, programmatisch antikisierend, zugleich als Schillers kühnste und modernste Konstruktion.

INHALTSANGABE DER ÜBRIGEN BÄNDE: Band III: Dramen III / Gedichte: Wilhelm Tell – Demetrius und andere Fragmente – Turandot – Gedichte · Band IV: Erzählungen / Zur Geschichte: Der Verbrecher aus verlorener Ehre u. a. – Geschichte des Dreißigjährigen Krieges u. a. · Band V: Zu Kunst und Philosophie: Philosophische und ästhetische Schriften – Die Huldigung der Künste.

Diese Ausgabe besorgte der Gründer der bekannten „Morgenstern-Bühne“ Reinhold Netolitzky. Sie ist nach dem Text der Erstdrucke bzw. der Nationalausgabe redigiert und kommt fast einer Gesamtausgabe gleich.

Zu haben in Ihrer Buchhandlung

C. B E R T E L S M A N N V E R L A G

*In der Reihe „Das Kleine Buch“ erschien soeben*

KARLA HÖCKER

# SINFONISCHE REISE

*Konzerte, Gespräche, Fahrten mit Wilhelm Furtwängler und den Berliner Philharmonikern. Nr. 72. 13.-22. Tsd. 71 Seiten und 8 ganzseitige Fotos. Geb. 2.20 DM*

In diesem Bändchen wird die Persönlichkeit des großen Musikers im Rahmen seiner Arbeit, im Kreise jenes Orchesters, das ihm zutiefst verhaftet war, und durch wörtliche Wiedergabe von Gesprächen all jenen nahegebracht, die in Wilhelm Furtwängler den Hüter der großen Sinfonischen Tradition verehrten. Nun ist die „Sinfonische Reise“ seine letzte, das Büchlein ungewollt zum Nachruf für einen Verstorbenen geworden. Trotzdem soll es seine ursprüngliche Gestalt behalten. Furtwängler selber hat das Manuskript noch lesen, dies und das abändern, im ganzen aber dem Inhalt freundlich zustimmen können – wenn er auch, wie stets, der Meinung war, daß „alles zu persönlich Informierte den objektiven Wert des Ganzen verringere“. Heute ist es vielleicht gerade dies persönlich Erlebte, das dem Buch Freunde gewinnen und zu seinem bescheidenen Teil mithelfen darf, die Erinnerung an einen der größten Künstler unseres Jahrhunderts zu bewahren: an die großen Augenblicke, in denen seine musikalische Mission sich erfüllte, und an die wenigen unbeschwerten Stunden, in denen es ihm vergönnt war, nichts als Mensch unter Menschen zu sein.

Zu haben in Ihrer Buchhandlung

C. B E R T E L S M A N N V E R L A G